

Monatshefte
FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XLII

May, 1950

No. 5

JOHANN SEBASTIAN BACH
Zu seinem 200. Todestage

R. O. RÖSELER
University of Wisconsin

„Will man die wunderbare Eigentümlichkeit und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergeßlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Da sieht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperücke versteckt — als elender Kantor und Organist zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, so unbedeutend bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sieht, welche Welt der unbegreifliche Sebastian aus diesen Elementen aufbaute!“ — So ein Richard Wagner über Sebastian Bach, über diesen „Wundermann“ in der Geschichte der Menschheit, über einen jener begnadeten Männer, deren Leben und Werk dem ernsthaft ringenden Menschen etwas von der überirdischen Seligkeit des Göttlichen vorahnen lassen.

Johann Sebastian Bach hat nicht anders als jedes Genie der Weltgeschichte seine schöpferische Kraft aus dem Boden seines heimischen Volkstums geschöpft. Im Herzen des alten deutschen Reiches, in Thüringen und Sachsen, war er zu Hause, dort hat er die musikalische Entwicklung von zwei oder drei Bach-Generationen miterlebt. Wenn man der Geschichte dieser Bach-Familie, die eine so einzigartige Stellung im deutschen Musikleben einnimmt, nachgeht, so hat man das Gefühl, daß alles, was sich hier abspielte, auf irgend etwas Vollkommenes, etwas Einzigartiges hinleiten mußte. Man empfindet es als selbstverständlich, daß einmal ein Bach kommen mußte, in dem alle jene Bach leben und sich selbst überlebten und in dem das Stück deutscher Musik, das diese Familie verkörperte, seinen Abschluß finden mußte. Johann Sebastian Bach ist, um mit Kant zu reden, ein historisches Postulat.

Es war eine weitverzweigte thüringische Familie, der Sebastian Bach entstammte und in der die Pflege der Musik zu den ererbten Eigenschaften zählte. Ein Bach wanderte, um als Protestant dem religiösen Verfolgungsfanatismus zu entgehen, im Jahre 1590 von Preßburg in Ungarn in seine Heimat nach Wechmar bei Gotha in Thüringen zurück. Dieser Veit Bach, seinem Beruf nach ein Bäckermeister, der wohl als Stammvater der Bach-Familie gelten kann, war auf seiner Wanderschaft bis nach Ungarn gekommen und hatte sich dort niedergelassen, bis ihn die Intoleranz in seine alte protestantische Heimat zurückkehren ließ. Veit Bach war der Urgroßvater Johann Sebastians, er starb und hinterließ drei Söhne: den Erfurter Johann (1604-1673), den Weimarer Christoph (1613-1661), und den Arnstädter Heinrich (1615-1692), die, und deren Kinder und Kindes-Kinder, allenthalben in Thüringen und Sachsen als Stadtpfeifer, „Clavieristen“, Kantoren, Geiger und Organisten tätig waren. Christoph Bach, Johann Sebastians Großvater, war Organist und Stadtmusikus in Weimar, sein Sohn Johann Ambrosius (1645-1695), der Vater unseres Meisters, starb als Hof- und Ratsmusikus in Eisenach. So war für Sebastian Bach als Sproß dieses alten Musikergeschlechts der Musikerberuf von vorn herein selbstverständliche Lebensform, in der die Leistung und die Begabungsrichtung seiner Vorfahren geradlinig fortgesetzt wurde.

Geboren in Eisenach, wuchs der Knabe Sebastian zunächst dort, und nach dem frühen Tode seiner Eltern im benachbarten Ohrdruf unter der Obhut seines ältesten Bruders Johann Christoph, dem Organisten in Ohrdruf, auf. Er besuchte die Lateinschule und erhielt von seinem Bruder die erste musikalische Unterweisung im Sinne der thüringisch-süddeutschen Klavier- und Orgelkunst. Fünfzehnjährig wanderte er nach Lüneburg, wo er als Singknabe begann sein Brot selber zu verdienen. Als Geiger, Musikus oder Organist führte ihn dann sein Lebensweg über Weimar, Arnstadt, Mühlhausen und Köthen¹ nach Leipzig, wo er im Jahre 1723 Musikmeister wurde und an der Thomaskirche den Kantor vorstellte. So ärmlich und mühsam wie sein Leben begonnen, so mühsam, oft mit Nahrungssorgen kämpfend, ereignislos und für seine Zeit bedeutungslos lebte er es zu Ende. Sein Dasein blieb im Schatten eines eng begrenzten, ärmlichen Kleinbürgertums, darin der Meister mit seiner Hausfrau und einer vielköpfigen Kinderschar untergeschlüpft war. Es ist vielleicht nur sein ganz tragender Glaube an das Mysterium der Passion gewesen, der der Nachwelt ein mehr heiteres, scheinbar unproblematisches Bild seines äußerlichen Lebens und seines inneren Wesens geschenkt hat: das Bild eines äußerlich geborgenen Seins, eines menschlich und bürgerlich nicht tragischen, sondern leidlich geglückten Lebens, das einem ganz ausfüllenden Werk mit jeder Faser wunderbar berufen diente, das willentlich und liebend seiner göttlichen Berufung dargebracht wurde,

¹ 1703 Orchestergeiger in der Weimarer Hofkapelle, 1704-1707 Organist in Arnstadt, 1707 Organist in Mühlhausen, 1708-1717 Hoforganist und Hofkonzertmeister in Weimar, 1717-1723 Hofkapellmeister in Köthen, 1723-1750 Musikmeister und Kantor an der Thomaskirche in Leipzig.

von der das demütige Wort „soli Deo gloria“ Zeugnis ablegt, das der Meister auf alle seine Kompositionen, auch auf die weltlichen, schrieb.

Ein einziges Ereignis von außergewöhnlicher Bedeutung ist aus dem Jahre 1747, drei Jahre vor dem Tode des Meisters, zu nennen: sein Zusammentreffen mit Friedrich dem Großen in Potsdam. Sebastian Bachs Ruhm als Orgelvirtuose war bis nach Berlin gedrungen, hinzu kam noch, daß Bachs Sohn Philipp Emanuel von Friedrich als Kammermusikus nach Berlin berufen worden war. Der König übermittelte Bach eine Einladung nach Potsdam, der dieser gern Folge leistete. Seine Aufnahme war die denkbar ehrenvollste, Friedrich zeichnete seinen Gast in jeder Weise aus. Bach mußte Proben seiner Kunst ablegen, dabei gab ihm Friedrich, der selber ein nicht unbedeutender Musiker war, das Thema zu einer Fuge, die Bach aus dem Stegreif sechsstimmig durchführte und entwickelte, womit er die offensbare Bewunderung des Königs auslöste. Später hat Bach dasselbe Thema in verschiedener Form bearbeitet: als Kanon, freie Phantasie, als zwei- und sechsstimmige Fuge, unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ als Sonate für Flöte, Violine und Baß und diese seine Arbeit Friedrich dem Großen gewidmet.

Seinen Zeitgenossen war Bach im allgemeinen nur als unvergleichlicher Orgelvirtuose bekannt, sonst war er von seiner Zeit weder als das, was er wirklich war, erkannt worden, noch hat er seiner nächsten Folgezeit irgend etwas gegolten. Sein Werk blieb „nachgelassenes Werk“, bestimmt für eine spätere Zeit, die ihn in seiner ganzen Größe dann auch erst spät, sehr spät, erkannt hat. Erst die Aufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy am 12. März 1829 in der Berliner Singakademie hundert Jahre nach ihrer Entstehung² wirkte gleich einer Offenbarung und lenkte die Aufmerksamkeit auf Bach. Damals begann die Entdeckung und Mythisierung des großen Meisters, die zunächst wenigstens den Ruhm seines Namens, wenn auch nicht gleich die Fülle seines Schaffens zum Gemeinbesitz aller Musikfreunde werden ließ, denn weitere Jahrzehnte hat es gedauert, bis seine Orgelwerke, seine Kantaten, seine Konzerte den höchsten Rang in den zeitlosen Werken deutscher Musik sich eroberten.³ Ein Grundgefühl beherrschte von Anfang an die Bachentdeckung im neunzehnten Jahrhundert: die weltenweite Ferne zwischen dem eigenen Standort und der neuen Auffassung von Mensch und Künstler, wie sie am Ausgang des achtzehnten und in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts durch Ge-

² Bachs Matthäus-Passion war in ihrer ursprünglichen Fassung am Karfreitag, den 15. April 1729, zum ersten Mal im Nachmittagsgottesdienst der Thomaskirche gesungen und gespielt worden.

³ Die Erinnerung an Bach war nie ganz erloschen. Söhne — der Hallesche Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784) der Berliner oder Hamburger Bach, Karl Philipp Emanuel (1714-1788), der Mailänder oder englische Bach, Johann Christian (1735-1782) — dazu Schüler und Enkelschüler hatten sein Andenken bewahrt und Teile seiner Musik überliefert. Von Mozarts Begegnung — Mozart war mit Christian Bach bekannt und befreundet und hat als Knabe vor Christian Bach gespielt — berichten Werk und Anekdote; Beethoven trug als junger Pianist in Wien aus dem „Wohltemperierten Klavier“ vor.

nietum, Sturm und Drang und Klassik geprägt worden war und dem jenseitigen Ufer, auf dem der „Albrecht Dürer der Musik“ wie eine Figur des Mittelalters ehrwürdig und unnahbar aufragte; hier war ein Verstehen im Letzten nur schwer möglich, nur Bewunderung des Majestätisch-Fernen und Sehnsucht nach dem Unerreichbaren. Erst im zwanzigsten Jahrhundert, das der Menschheit die Schrecken und das Blutbad zweier Weltkriege gebracht hat, sind wir dem Verstehen des Genies näher gekommen, und Bachs Werk hat sich den Erdball erobert. Wir verstehen heute Karl Friedrich Zelter, wenn er ausruft: „Dieser Leipziger Kantor ist eine Erscheinung der Gottheit: klar, doch unerklärbar!“ wenn Goethe seinen Eindruck von Bachscher Musik in einem Briefe vom 27. Juni 1827 an seinen Altersfreund Zelter mit den Worten beschreibt: „als wenn die ewigen Harmonien sich mit sich selbst unterhalten, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und wieder keine übrigen Sinne besäße und brauchte,“⁴ oder wenn Schumann von Bachs Werken sagt, sie seien „ein Kapitel für alle Zeiten“, oder wenn Johannes Brahms erklärt: „Mit dem alten Bach hat man immer eine Überraschung und, was die Hauptsache ist, man lernt etwas von ihm,“ oder wenn Anton Rubinstein Bachs Musik „ernst, gemütvoll, tief, erfinderisch unermeßlich“ findet und meint: es gäbe eine Musik, die zu einem kommt, eine andere, zu der man gehen müsse, eine solche sei die oft so grundfalsch beurteilte Bachs; von ihr könne man angesichts der Fülle seiner Werke wie von Homer sagen: das hat nicht einer, das haben mehrere geschrieben.

Die „oft grundfalsche Beurteilung“ Bachs und daß Bachs Werk für eine so späte Zeit „nachgelassenes Werk“ blieb, dürfte seinen Grund in der Hauptsache in der Verkennung des Stils seiner Zeit haben und in der Unmöglichkeit vieler Musikfreunde, sich in jene Zeit zurückzuversetzen, in der und aus der heraus Bach seine Werke schuf. Bach stand an der Wende zweier Stilepochen, er stand in der Mitte zwischen der Periode der Polyphonie, des Kontrapunkts und des imitierenden Stils einerseits und der harmonischen Musik und scharf sich ausprägenden Tonalität anderseits. Seine Kunst stellt eine gewaltige Synthese der alten polyphonen Musik mit dem konzertierenden Stil der neuen in Italien entstandenen, harmonisch gebundenen Musik dar. Sie ist der Abschluß der Epoche linear kontrapunktischer Vielstimmigkeit, die in Bachs Werken durch Charakteristik der Stimmführung und durch ausdrucksstarke Harmonie aufs höchste bereichert wurde. Eine weitere Entwicklung in dieser Richtung war nicht mehr möglich, und schon zu Bachs Lebzeiten begann die Entwicklung der homophonen Instrumentalmusik, die ihren Gipfel in den Symphonien Beethovens erreichen sollte. So ist Bach zu betrachten als der Abschluß einer zurückliegenden und der Ausgangs-

⁴ Zelter schickte das „Wohltemperierte Klavier“ nach Weimar. Schütze spielte das Werk dem greisen und doch noch immer aufnahme willigen Goethe vor.

punkt einer neuen Musikkultur, auf ihn fußt im Grunde genommen alle Weiterentwicklung bis zur Gegenwart.

Die „Fülle seiner Werke“ und die Vielseitigkeit seines Schaffens erwecken in uns immer aufs neue die höchste Bewunderung vor der Größe dieses Genies und die tiefste Verehrung für diesen gottbegnadeten „Wundermann“. Sein unablässiges, fleißiges Schaffen auf allen Gebieten seiner Kunst — die Oper ausgenommen — hat uns eine wahre Überfülle von Werken hinterlassen, die namentlich dann rein numerisch schon zur Bewunderung zwingt, wenn man sich vergegenwärtigt, daß viel Kostbares und Schönes sicherlich verloren gegangen ist. Aus den fünf Jahrgängen Kirchenkantaten sind uns etwa zweihundert erhalten geblieben, von den fünf Passionsmusiken leider nur zwei: die an Erhabenheit, Tiefe, Reichtum und Schönheit der Gedanken und dramatischer Kraft durch kaum ein zweites Werk erreichte oder gar übertröffene Matthäus-Passion und die prächtige Johannes-Passion. Von den zahlreichen Messen, die Bach in seiner Leipziger Zeit geschrieben hat, sind fünf auf uns gekommen, darunter die gewaltige H-moll Messe. Dann gehören zu seinem „nachgelassenen Werk“ die Weihnachts-, Oster-, Himmelfahrts-Oratorien, Motetten, geistlichen Lieder, Traueroden und seine weltlichen Kantaten. Schier unübersehbar ist die Fülle der Instrumentalmusik, die uns Bach geschenkt hat für Orgel, Klavier und andere Instrumente, die „Brandenburgischen Konzerte“, die Präludien, Fugen, Phantasien, Sonaten, Suiten, Konzerte und Choralvorspiele. Für Klavier ragen besonders hervor die englischen und französischen Suiten, das italienische Konzert und als „Bibel des Musikers“ das „Wohltemperierte Klavier“ mit seinen 48 Präludien und Fugen in jeder Dur- und Moll-Tonart.⁵ Unter den Kompositionen für Streichinstrumente sind seine sechs Sonaten für Solovioline besonders bekannt und werden in unsern Konzerthallen von den besten unserer gegenwärtigen Künstler oft zu Gehör gebracht. Bachs letztes und unvollendet gebliebenes Instrumentalwerk ist „Die Kunst der Fuge“, bewiesen an 15 Fugen und 4 Kanons über das gleiche Thema.⁶

Diese übergroße Fülle der Werke und das rastlose Schaffen dieses Kantors an der Leipziger Thomaskirche erwecken Staunen und Bewunderung und die innere Einsicht in Gehalt und Wesen seiner Musik Ehrfurcht und Demut vor diesem gottbegnadeten Genie. Aber es ist nicht nur das rein „Musikalische“ allein, was Sebastian Bach unter die ewigen

⁵ Herausgewachsen aus dem kleinen „Clavierbüchlein“, ein Lehr- und Vorbildwerk und eine Einführung in die Musik, ihren Organismus und die Gesetze ihrer Entfaltung, das Bach für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann geschrieben hat und dann später durch Inventionen, Präludien und Fugen zum „Wohltemperierten Klavier“ ergänzte und erweiterte.

⁶ Ein Noten-Manuskript von Johann Sebastian Bach, wie der beigegebene erste Satz der Solosonate für Violine in D-moll, gehört zu den eindruckvollsten Handschriften der Weltliteratur. Schon allein in den Schriftzügen manifestiert sich die ganze Kraft der genialen Persönlichkeit des Meisters. Der Schlussatz dieser D-moll Sonate ist die berühmte „Chaconne“, die noch heute gilt als der klassische Prüfstein jedes bedeutenden Geigen-Virtuosen.

Meister aller Zeiten und Völker versetzt, es ist auch seine kulturgeschichtliche Leistung, die überformende Zusammenfassung und Ineinsbildung der antiken und christlichen Welt zu einem musikalischen Weltbilde, das ihm seinen Platz sichert unter den Großen der Menschheit. Musik bedeutete für Bach unendlich Tieferes als unsere heutige Vorstellung von „Tonkunst“, und „Musiker“ bedeutete etwas Umfassenderes als unser heutiges „Tonkünstler“. Bach ist vielleicht nach dem größten deutschen Philosophen im 15. Jahrhundert, Nikolaus von Cusa, der verständnisvollste Jünger des alten Pythagoras, dessen Philosophie und Mysterienweisheit in der inneren Erfahrung einer übersinnlichen Musik wurzelte. Bei Pythagoras waren Religion und Philosophie, Mathematik und Musik noch nicht in die Wissenschaftsdisziplinen zerfallen, wie wir sie heute verstehen und gesondert zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gemacht haben. Wie bei Pythagoras, so sind nun auch bei Bach Mathematik und Musik untrennbar verbunden und steigen in seinen Fugen als ein Eins auf zu Höhen einer geistigen Abstraktion, wie sie in der Musik vor ihm und nach ihm nie wieder erreicht worden sind. Wenn keines Menschen Ohr je die Sphärenharmonien des Pythagoras vernommen hat, weil sie nur in der Überwelt der schwingenden Sphären erklingen, so hat Bach das Wunder vollbracht, das Gedanklich-Übersinnliche der Musik in der irdisch-hörbaren Tonwelt zu offenbaren.

Wie religiöse Motive der pythagoreischen Spekulation in das platonische Weltbild eingegangen sind und die Haltung der menschlichen, an den irdischen Leib gebundenen Seele bestimmt haben, so finden wir auch in Bachs Künstlerleben Motive wieder, die uns an die sokratisch-platonische Lebenshaltung gemahnen. Es ist die Todessehnsucht des echt sokratischen Weisen, der, wie uns Plato im „Phaidon“ berichtet, nach dem Tode strebt, weil die Seele erst durch den Tod von der Bindung an das Irdische gelöst wird und, wenn sie sich rein im Leben bewahrt hat, der Glückseligkeit der ungetrübten Ideenschau im Jenseits teilhaftig werden kann. Dem Komponisten der Mathäus-Passion waren die platonischen Todesmotive eigenste Seelenqual und eigenste Seelensehnsucht, die sich dann auch am Ende des Dramas, im 19. Kontrapunkt, in jene verklärende, wahrhaft erlösende Musik auflösen, die so frei ist von allem Erdenleid, so unsagbar rein und erhaben, daß Bach uns mit ihr an die Schwelle der wahren Seelenheimat zu führen scheint, wie etwa Plato, wenn er den sterbenden Sokrates, fast in einer Vorahnung dessen, was die erlöste Seele nun bald schauen wird, die Schönheit und den Glanz der Überwelt im „Phaidon“ beschreiben läßt, oder wie Dante, wenn Beatrice den Dichter, nachdem er von Virgil durch die Schauer der Unterwelt zum „Purgatorio“ geleitet worden ist, nunmehr im „Paradieso“ fast bis vor das Angesicht des Ewigen aufwärtsführt. Und wie die „Divina Commedia“ mit dem Gebete des heiligen Bernhard endet, so schließt denn auch der altgewordene und in seinem Alter erblindete Meister, dem in der Stunde des Todes nur noch das innere Licht den

Weg zu Gott leuchtet, seine „Kunst der Fuge“ mit dem ergreifenden Choral: „Vor Deinen Thron tret ich hiemit.“

Wir sehen, wie nahe Bach einem Plato und einem Dante gestanden hat und wie er in seinem letzten Werke das mächtige Gedankengut der griechischen Weisen und ihrer Philosophie mit dem christlichen Weltbild und seiner größten Dichtung verschmolzen hat. Er vollbrachte diese ungeheure Leistung durch das innerlichste Einleben in die göttliche Erscheinung Christi, durch welchen der Menschheit die welterlösende Religion gebracht wurde, die, wie es in ihrer Art schon die Renaissancetheologen aussprachen, nur die Vollendung der Theologie des „göttlichen Plato“ war. Diese weit über das rein Musikalische hinausgehende kulturgeschichtliche Leistung ist dem begnadeten Künstler nie bewußt geworden. Bach hatte außer seiner Musik, in die er freilich alles, bewußt oder unbewußt, hineingeheimnist hat und die ihm das Höchste, nämlich Gottesdienst, bedeutete, keinen Lebens- und Wirkungsgrund. Musik war für ihn Kunst und Religion, Wissenschaft, Philosophie und Leben. Er übte seine Kunst aus und lebte sein Leben: soli Deo gloria.



JOHANN SEBASTIAN BACH

Ein Brief *

An Georg Erdmann

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens exkursiren, daß er sich die Freiheit nimmt Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verfloßen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgeläßenes mit einer gütigen Antwort beglückten; wenn mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewußt, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete

* Als ein Beispiel des Briefstils im 18. Jahrhundert und zu Richard Wagners Bemerkung „als elender Kantor und Organist“; ärmlich und mühsam wie sein Leben begonnen, so mühsam, oft mit Nahrungssorgen kämpfend, lebte er es zu Ende. — Georg Erdmann, Weimar, ein Jugendfreund Bachs, Kaiserlich Russischer Resident in Danzig.

meine Lebenzeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princebin vermählte, da es dann das Ansinnen gewinnen wollte, als ob die musicalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wollte, zumahle die neue Fürstin schien eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich / zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen / es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nach Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und dann die mutation vornahme. Hierselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einem alten treuen Diener dasiges Orthes eine conveniente station wißen oder finden, so ursuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen: an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und interceßion einige satisfaction zu geben, mich bestens beflißen seyn werde. Meine itzige station belaufen sich auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber ein gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinaires Leichen accidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth.

Ich überschreite fast daß Maaß der Höflichkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehreren incommodire, derowegen eile zum Schluß mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren gantz gehorsamster ergebenster Diener
Leipzig, d. 28. Octobris 1730.

Joh: Sebast: Bach.



THE "GRIM REAPER" IN THE WORKS OF ERNST WIECHERT

JOHN R. FREY
University of Illinois

In the foreword to his autobiographical *Jahre und Zeiten* (1949) Wiechert takes this view of man's endeavors: "Wir fangen immer nur an, wir sind immer nur in der heiligen Frühe, und das Beste, was wir tun oder schreiben können, ist immer eine unvollendete Symphonie in moll" (p. 9). This is as much as to say that Wiechert's own works represent a symphony in a minor key. Certainly the attribute "minor" is eminently appropriate, one of the main reasons being that foremost among the recurring themes and motifs in this "symphony" ranks that of Death. Though varying in volume and mood, this theme never gets lost for long, barring none of Wiechert's creations. Its sombre tone dominates the very beginning, not to mention the closing cords in many instances. And about a dozen times the theme of Death is keynoted in the very titles. To say that the atmosphere of death hangs heavy over the symphony would be an understatement. It permeates the whole.

Wiechert expects someone presumably better qualified than himself to write the symphony of Death, portraying the stark realities of our time.¹ Nevertheless, he himself may be said to have written, down through the years, his own long symphony of Death. By his practice he attests, as convincingly as any contemporary German writer, the validity of Thomas Mann's words at the grave of Friedrich Huch, namely that by their profound concern with life poets and writers find themselves on inordinately intimate terms with death, and—paraphrasing Schopenhauer—that without the problem of death there would be no literature.

If the intense concern with the everlasting mystery of death is nothing new in literature, a treatment like Wiechert's will always warrant our attention.

I

Like so many of the themes and motifs in Wiechert's works, that of Death is deeply rooted in the font of personal experience. Its sounds do not always ring quite true. Mannerisms are not entirely avoided. Sometimes the symbols are extreme, if not grotesque and forcibly dragged in. But these artistic blemishes are surface products. The underlying motivation is genuine throughout.

One of the decisive experiences for Wiechert was death's nearness during several years on the battlefronts of Europe. War, which Wiechert depicts again and again, meant "life in the ante-room of death," "time leased from death," "races with death," "occasional furloughs from death," years "am Saum des Todes." To conjure up pictures of war has

¹ Foreword to the *Totenwald*, which constitutes a fitting overture to such a symphony.

for Wiechert been a matter of conjuring up pictures of death. But all the same, the immense impact and the lasting impression of the war experience by no means initiated the author's problem. It merely intensified and magnified what had long been in existence by reason of the author's very temperament and sensibilities. One finds death playing a dominant role in his first novel, *Die Flucht*, written before the war (1913-14). Symbols of death abound. Holm, the main character, we see being physically chilled to the marrow by the thought of his beloved's death. There is further evidence of how the painful consciousness of death besets the budding author in his tendency to infuse, in this as well as in other early works, his depiction of inanimate things with the symbols of death. The curtains of the school auditorium are long and narrow rectangles on dark walls, "gleich Laken, die man in einem Sterbezimmer vor die Fenster hängt." A description of chess as an evil, cruel and calculated game is crowned by this ending: "Dann kommen sie alle in den großen Sarg, Freund und Feind, Mann und Roß—zu den Deckel und hinein in die dunkle Ecke . . ." (*Flucht*).

Concerning the early history of his acute awareness of and reactions to the phenomenon of death, Wiechert took pains to record in his *Wälder und Menschen* (1935) some highly revealing experiences. A small child losing consciousness at a funeral service because of a "faint, terribly strange and terribly sweet odor rising from the coffin and descending furiously upon me"—that is the author's very first memory of himself. The sight of a butchering scene brings on the first sensation of horror, also at a tender age when he is still far from understanding the meaning of death. The painful death of a younger brother a few years later causes the sensitive youngster to feel strongly conscious of death again. And even the first excursion into the world of art, of literature (Bürger's *Lenore*), and of the theatre (*Wallenstein*) is associated in the reminiscent author's mind with death. No wonder that some youthful characters of Wiechert's creation, Wolf Wiedensahl (*Der Totenwolf*, 1922), little Johannes (*Die Kleine Passion*, 1928-29), and the boy Silvestris (*Pan im Dorfe*, 1930),² should display such a conspicuous interest in death.

In reminiscing about his artistic pastime as a child — copying a magazine picture of an emperor lying in state while his parents were attending a funeral — Wiechert observes: ". . . kein Zweifel auch, daß mir hier, auf eine kindliche und unbewußte Weise gelang, mich durch die Hingabe an ein Kunstwerk über das Zerstörende der Todeserscheinung hinwegzutreten, ja, aus ihr eine freudige Tröstlichkeit zu gewinnen" (*Wälder und Menschen*, 32). There seems little reason to doubt that this constructively pointed interpretation was meant as a hint to those attempting to interpret Wiechert's marked pre-occupation with death in his works. For clearly the creative treatment of the problem of death has done for the

² Dates refer to time of writing unless otherwise indicated.

author on an adult level what the artistic endeavor did for the child, namely to objectify a perturbing personal problem.

No further evidence is needed to show that Wiechert's extensive use of the death theme is in a very real sense backed up by the compelling force of his personal problem. Disheartening statements like pastor Reimarus', namely "daß das Leben furchtbar sei und der Tod ihm nicht nachstehe" (*Andreas Nyland*, 1925-26), spring from the very depths of the author's being.

Actually Wiechert's whole problem is but the very human problem of the fear of death. At least it was that for many years. That Wiechert's characters die without fear simply illustrates the author's need for compensation. The latter also explains such bizarre notions as that of the "Totenwolf", namely that he is superior because his attitude toward death is one of contempt. Wiechert has indeed left no doubt about the fear of death having been a profound reality in his own life. "Ich habe die Todesangst überwunden, wenn es Zeit war, sie zu überwinden," he says in *Jahre und Zeiten*. It seems ironical and tragic that he has to add to this statement, "aber ich habe die Lebensangst nie ganz überwunden." Even with the sombre shadow of the fear of death dispelled, the shadow of the fear of life remains. There are a number of poignant expressions in Wiechert's works to the effect that life is more difficult to deal with than death. Rather than causing abject resignation, however, this dilemma gives rise to a certain inspiration, crystallized in the simple and constructive principle that is perhaps most strikingly stated by Herr von Balk, when in his matter-of-fact manner he remarks shortly before his violent death: "Aufrecht leben und aufrecht sterben, das ist ein großes Schicksal, Jons. Für große und kleine Leute" (*Die Furchen der Armen* [1946], 391). In giving unstinted praise to his father for having lived up to this ideal, Wiechert himself, at the age of fifty, is still wondering whether he would be able to show the same composure when his time came (*Der grosse Wald* [Olten, 1947], 30).

In spite of his recently professed calm, neither his concern with death in general nor with the fear of it disappears from the later works. The dramatic work, *Der verlorene Sohn* (1933), reveals an interesting transitional phase. The crippled soldier explains to Johannes, the "prodigal son," that there are two kinds of this fear, a bad one born of the mere thinking about death, and a good one growing out of the actual encounter with the grim reaper. That which makes the problem of coping with it easier, as Johannes later finds out for himself, is the recognition of a law greater than death. Though a blind law, which often makes death's function appear arbitrary, it is a just law. It has death strike without regard for the individual and hence without error, to speak with Thomas von Orla (*Das einfache Leben*, 1938). With few exceptions Wiechert holds that death will always be man's most bitter fruit to eat, though to *know* death is to minimize its sting.

It is no accident that Wiechert in his speech, *Der Dichter und die Jugend* (1933), should, in talking about the poet's beneficial functions, point to that of depriving death of its sting.

II

As to Wiechert's concept of death, it combines metaphysical, materialistic and irrational elements. Death's function is viewed as a manifestation of a greater unfathomable law governing all existence. On the other hand, death holds no ultimate transcendental significance for the individual. Its presence can transform living man to the extent that it sharpens his perception of the truth and fortifies his ability to deal with reality; but that is as far as it goes. Nevertheless, excursions of an irrational nature into the ever mysterious realm of death play a considerable part in Wiechert's treatment.

Death is mostly pictured as a relentless outside force, icily impersonal for the most part and ever ready to exact its toll. Its unseen shadow falls between every two heart beats. Wiechert likes to personify this force as the Grim Reaper and to a lesser extent as the boatman ferrying the dead. If both are timeworn symbols, the whole set of symbols going into Wiechert's treatment smacks of the Bible, especially the Old Testament, of ancient mythology, and of folklore. The accent lies on the sinister, felt almost as much in less concrete pictures like the frequent *dunkle Gestalt* as in the two figures just mentioned. The more recent works show death sometimes in the softer light of a grey figure, a tired figure, or even the folksy *Gevatter Tod*. Although an opponent, death is not entirely wanting in the quality of mercy. But such cases are exceptions. Unlike many German poets and writers, Wiechert conceives of death as an essentially hostile force. Especially against the backdrop of war scenes this force operates as a lurking, silent foe, gazing coldly at his prey, casting the dies with a sinister smile, playing with human lives like a wicked child with a bird. We see the great reaper grimly preparing or swinging his scythe, and flinging the harvest of sheaves wantonly upon the threshing floor. But also away from war this hostility prevails. It is conveyed mainly by the picture of death dealing arbitrary blows at life (*zuschlagen*). Could death so perceived hold out any promise to man for any kind of transcendence into an existence hereafter, be it individual or cosmic in nature?

In the early works the absolute finality of death is symbolized by the *eberne Pforten* that separate the realm of the living from that of the dead. That often does not mean that the question of a Beyond fails to engage the author's mind. There are repeated references to the *Reich der Toten*, a realm shrouded in mythical vagueness. As for the rational approach, Wiechert does not hesitate to speculate about the other world. Regarding that, it seems pathetic when the schoolboy Holm (*Die Flucht*), because of his superior education, is approached by his less educated father with the question about the Beyond. As a man facing failure,

Holm himself knocks at the *eberne Pforten* in a sort of dream-vision, but to no avail. This concern goes on in subsequent works, but always with the same result: one cannot know. In *Das einfache Leben*, two highly intelligent men, von Orla and Count Pernein, discuss in all seriousness the chances of contact with the other world and of receiving a pre-knowledge of one's death from there. In spite of the foregone conclusion Wiechert, in connection with Pernein's violent and assertedly preannounced death, presents this pictorial view of what lies beyond:

Der Vorhang war gefallen, und bevor er fiel, war durch einen Spalt ein Licht aus den Abgründen aufgeblitzt, ein jäher und blasser Schein, so schnell, daß nur etwas Dunkles zu erkennen war, Wolken oder Schluchten oder ein leeres, eisiges Meer. (306)

This eternal darkness could have no avenues for individual transcendence. As if to assure us that he holds firmly to that view, Wiechert — and by his own testimony *Das einfache Leben* represents a truer reflection of his very being than any of his other works — says of Orla:

Er würde niemals bitten, daß man seine Uhr noch einmal aufziehe, im Jenseits etwa. Er wußte, daß auch die Sternenbahnen nicht noch einmal aufgezogen würden. Er wollte sich unterordnen und gehorsam sein. Er wollte sich nicht empören, und der Glaube war die Empörung. Es sollte nicht aus sein, und Gott war dazu da, daß es nicht aus wäre. Die Vernunft schrie nach ihm, weil sie nicht lernen wollte, sich zu beugen. Aber er wollte es lernen. (330)

Immortality is entirely earthbound. Eternity we find in the inscrutable law behind all being, in the great silence, in nature. Eternal life, however, exists only in form of the continuity of life witnessed in the great process of generations bestowing their heritage upon generations. To Wiechert, man's role in this process constitutes a source of genuine comfort and strength for facing both life and the inexorable certainty of death. Fulfillment of the individual life is confined to the Here. To die for something, as many of Wiechert's characters do, is to die for an earthly cause. The idea of death being a rebirth occurs only to symbolize fundamental inner changes in man, such as experienced, for instance, by the author himself at reaching middle age (*Durchbruch der Gnade*), or the change from childhood to manhood through the experience of love, or a spiritual awakening like Andreas Nyland's.

Death, as do the dead, functions as a reminder (*Mahnern*) to the living. This and other pertinent points are simply but effectively summed up in a funeral speech by the kindly and wise old village teacher in the *Jeromin-Kinder* (1940-41), when he says:

Wenn der Tod zuschlage, treffe er nicht nur den Toten, sondern viele. Den einen erschlage er, aber die anderen zeichne er. Es sei nicht nötig, nachzuzeichnen, was er vorgezeichnet habe. Und endlich: wenn ein Kind übriggeblieben sei, habe der Tod nicht gesiegt. Er habe gewonnen, aber nicht gesiegt. (284)

Death does have its beauty, an attribute which graces indeed many of the death scenes depicted by Wiechert. In effect this beauty is the outward manifestation of the dying individual's inner composure and harmony. This is not to say that to be reconciled and ready for the inevitable means for Wiechert to embrace death as a desirable and longed-for state of sublimation. Even the still young "Totenwolf" who, filled with the *Inbrunst des Todes* at one point says "Mich treibt es zum Tode," is no exception. His readiness for death is only a defiant acceptance of the knowledge that his bold game with the dark foe cannot last long.

If the spirit of fanatical defiance quickly subsides in Wiechert's works, the hostile aspect never ceases echoing. Even in such recent works as the *Jeromin-Kinder* phrases like "mit dem Tode ringen" and "gegen den Tod kämpfen" figure prominently. To go to war means to go to observe the "arch-enemy", i. e. death, at work. To devote himself to the study and subsequent practice of medicine means to Jons Jeromin to become a *Todbezwingter* and a *Todbesieger*. Only later does he come to realize that to overcome death is meaningless until it is supplemented by a full acceptance of life. The contrast between Jons and the "Totenwolf", who fights both death and life, constitutes the difference between the younger and older Wiechert.

Man's weapon, then, to deprive death of its sting is, aside from the intellectual recognition of a higher and just law, the more down-to-earth force of living a meaningful life, through useful work and the spirit of neighborly love. To Wiechert the noblest symbol for "overcoming" death through love represents itself in every mother's giving birth to new life in defiance of ever present death.

The blunt question of what death is occurs only twice in Wiechert's works, in the *Flucht* and in the *Jeromin-Kinder*. In both cases the answer given has but limited significance. The first time it is born of the spirit of negativity, of pessimism, and of nihilism, so characteristic of at least one segment of the *schwankende Geschlecht* pictured in the *Flucht*. Defined here as *Wunschlosigkeit*, death signifies not even the attainment of peace. It is synonymous with nothingness, logically so because life here is meaningless, empty and hollow and hence worse than death. Holm's suicide leaves us cold, for in contrast to all other suicides in Wiechert's works his lacks in convincing meaning.

The motivating circumstances in the *Jeromin-Kinder* are more natural—war at the front and in the midst of it Jons Jeromin. The bitter answer that forces itself upon his inquiring mind brands death as a "billiges Los, das über sie geworfen wurde, als ob man um Körner würfele oder um bunte Kieselsteine . . ." If this tone and attitude recur in Wiechert's works, we have to take into consideration the cause—war. War produces an abnormal and wanton function of death. It is a condition of desecration engineered by man. Even before he had gone to war, Jons Jeromin realized this:

Es war nicht der Sinn des Lebens, daß Menschen erschlagen wurden, weil einige von ihnen es wollten. Es war auch nicht der Sinn des Todes. Sein Sinn lag darin, daß er erschien, wenn die volle Scheibe im Gipfel stand und die dunkle schmale Sichel sich leise um ihren Glanz zu legen begann. Er war ein Vollender und kein Vernichter. Er war ein einfacher Schnitter mit einer einfachen Sense, und erst der Mensch hatte ihn verzehnfacht und vertausendfacht. Er war ein Knecht geworden und wie ein Knecht kannte er kein Maß. (*Jeromin-Kinder*, 477)

Essentially the author is rebelling here against the violation of man's right to have his own death (*eigner Tod*), i.e. that kind of death that is in keeping with the inner law of an individual's being in the natural course of things, a death that has not lost its meaning. This not unusual idea of one's own death plays a relatively moderate role in Wiechert's works. Nor is it always happily used. It may seem like a contradiction when the student-soldier Jumbo in the *Jeromin-Kinder* says prior to his departure for the front that at least one can be assured of one thing out there, namely one's own death. There is, however, no inconsistency here. In spite of his relative youth, Jumbo is possessed by that inner peace and that harmonious outlook on life and death which makes the encounter with the grim reaper no longer a problem.

Only twice is death referred to as *Glück*, but significantly enough one reference occurs in a *Legende* (*Heinrich der Städtegründer*, 1924) and the other in the recent *Märchen* (1944-45).

In time the above mentioned *Wunschlosigkeit*, together with another early concern, namely the enjoyment of a period of stillness before death, came to mean in Wiechert's views a positive state of being. When Wiechert speaks of death as a *Vollender*, he merely points to its role of adding the terminating touch to an individual life blessed with the attainment of this inner state,—or, we must add, to one voluntarily surrendering to the great reaper because life has failed to grant fulfillment on earth.

III

To speak now of some general characteristics of Wiechert's treatment, we note above all the many suicides and violent deaths. Especially the latter may seem puzzling in view of Wiechert's rather subdued nature. Of course, there was a passing phase in his career when he wrote not as a quiet advocate of justice and love in the world but as a purveyor of hate and violence. We have reference to the period during which he created Henner Wittich (*Der Wald*, 1920) and a Wolf Wiedensahl (*Totenwolf*), both of whom kill cold-bloodedly, mercilessly and unnecessarily. As to the overall picture, however, Wiechert's frequent depiction of violent death must be regarded simply as another aspect of the process of objectifying his personal problem through artistic portrayal. If even in its natural function of rhythmic counterpart to life death proved a trying enough phenomenon for Wiechert, then so much

more so with this function arbitrarily violated. Balanced against the emotional force of his repeated questioning of an order permitting such violation, his rationally construed belief in a higher justice governing all being seems rather thinly grounded.

Of the many death scenes depicted some are distinguished by true poetic beauty. Others are aesthetically questionable, due to the author's tendency toward the sensational and the gruesome, or, in the early works, toward pathos and artificial ecstasy. The quiet demise of the old and simple peasant Samel is more convincing than the potentially magnificent death scenes focused on the uncle (violent) and of Wera (suicide) in the novel, *Der Wald*. The true *Opfertod* of Vasudeva and his mother in the story, *Der weiße Büffel* (1937), is much more impressive than Wolf Wiedensahl's fantastic sacrifice of his life for a strange version of how to save the German soul. The stirring effect and beauty of the *Hirten-novelle* (1934) is in large measure attributable to an unpretentious valor in the facing of death, a death that "wins but is not victorious," a death without sting because the simple act of saving the poor man's lamb lends it utmost meaning.

Almost uniformly Wiechert's descriptions of the facial reflections of the process of dying, often accompanied by the archaic "der Tod stand zu . . . Häupten," have a distinct beauty and quietly elevating atmosphere. They as well as some burial scenes are further enhanced by highly poetic descriptions of nature, especially the forest. Truly unique, however, is Wiechert's use of the symbols of death for nature itself. Numerous nuances of atmosphere are produced. Even the horror of violent death is injected into the fate of the forest, most strikingly in the novel, *Der Wald*, and again in the *Legende vom letzten Wald* (1924). If there is little to recommend the novel just mentioned for being saved from oblivion, its illustration of what can be done by way of portraying the forest in terms of death does deserve attention. Preceding the stark pictures toward the end, we come upon passages of this type:

Nun lagen Tal und Hügel im Gebet. In bläulichen Wolken stieg morgens und abends der Weihrauch über die Wipfel, ferne Choräle drangen durch die geschlossenen Tore, und langsam, ganz langsam starben die Bäume.

Mit goldenen Händen strich die Sonne lautlos über des Waldes sinkende Augen. Lächelnd schlossen sich die müden Lider, sanken die Wimpern auf die erblassenden Wangen, und leise entglitt der Becher der Freude den müden Händen, den roten Wein über den dunklen Teppich verschüttend und die letzten Tropfen leuchtend über die Erde versprühend. Zur Nacht aber neigten die Sterne sich über den Wald, kämmten das Haar der Toten und entkleideten sie des Opfergewandes, Blatt auf Blatt mit blassen Fingern pflückend, daß ein rastloses, wehmütiges Seufzen über die Hügel ging.

So starb der Wald. (158-159)

The motif of the dying forest in time recedes with respect to force and extravagance. And the same is true of other motifs of death. In the burial scenes, for instance, we observe a shift of emphasis away from the happening itself, which a few times is rather heathenish in character, to what the speaker at the grave is moved to say. Often these are strange utterances, dictated by the anxious concern with the bitter reality and mystery of death.

The conspicuous motif of the living and the dead comes to the fore in *Andreas Nyland*. With the Lazarus story as point of departure, man's much needed transformation from a spiritually barren to a full inner existence is presented here symbolically as a rising from the dead. So dominant is the motif that even God is seen as dead and in need of resurrection. As to later variations of this motif, the tempering experience of war, for instance, is a rising from the dead, so is the return to a simple life with its genuine values by an ambitious man of the world (*Der silberne Wagen*, 1926). Again, Thomas von Orla is "awakened from the dead" by a bible passage. Similarly the experience of love consummated is a rising from the dead, an awakening to a more meaningful existence through the grace of fulfillment.

The often sounded theme of the fundamental relation between love and death, meaning that the love act is as much a symbol of death as of life, is most effectively expressed in the highly poetic *Totenmesse* (1943):

Ist derselbe Tod, der Leben erzeugt,
und derselbe, der es zur Grube beugt.
Wes Herzschlag sich in einen andern drängt,
der hat sich schon dem Tod geschenkt.
Aber ist süß, sich so zu verlieren
und in des andern Atem zu spüren
im letzten Seufzer der Seligkeit
den ersten Schauer der Vergänglichkeit.
Sind Lust und Tod nur Schwestern zu zweit
in deinem geliebten Mädchenleib. (11)

The main significance that attaches to this theme as Wiechert uses it is that the consummation of the love between man and woman is the gateway to the knowledge of a mystery equally as powerful as that of death, namely the creation of life, and that to experience the consummation of love, therefore, is to overcome the power of death.

When Wiechert, several years after writing *Andreas Nyland*, makes the motif of rising from the dead the central motif of the novel, *Die Majorin* (1933), one feels something of a mania in the way he utilizes its potentialities to the utmost. And there are other illustrations of how a motif, a symbol etc., may get hold of and maintain this hold on the author's imagination, sometimes to the disadvantage of the work's artistic merit.

Closely associated with the above motif is that of the living and their relation to the dead. In Wiechert's more recent works one observes

an increasing portrayal of persons who live on very intimate terms with their dead. The unpleasant atmosphere that marks some of the early characters' memories of the dead and their visionary pictures of processions of the dead has given way to an atmosphere of kindly affection. Wiechert himself, as his autobiographic books show, enjoys the mental reunion with his dead, and because of the concreteness of his pictures the impression conveyed is not so much that of a mere vision as a real presence of the dead. So much has Wiechert taken refuge in this sphere of peace and comfort that he appears to feel more at home in the company of his dead than that of the living. Regarding this matter, he makes this revealing statement in *Jahre und Zeiten*: "Tote und Verschollene gehen nicht fort, wenn wir sie einmal mit ganzer Kraft in unser erinnerndes Herz genommen haben, und in Wahrheit habe ich ja auch mein ganzes Leben aus diesem Quell geschöpft. Leben und Bücher, bis auf den heutigen Tag" (70).

One variation of the motif under discussion presents itself in the casualness of some characters' intimate standing with the great reaper, especially in the more recent works. These people see death; they have intimate contact with death, and they recognize those who are marked by death. Some have what is called "das zweite Gesicht." Surely this is to grant full status to the irrational element. To be sure, the characters in question are simple people, leading an isolated and rather primitive sort of life in their Eastern world, but it is also clear that Wiechert's interest in such peculiarities is more than academic and artistic. It may be seriously doubted that his rational being has ever earnestly attempted to compete with the forceful fascination of the irrational. Wiechert will check himself occasionally, but only after he has yielded to the temptation of venturing into the realm of the irrational.

As might be expected from this, the question of the presentiment of death figures throughout. Sometimes this motif appears in so concrete a picture as "Plötzlich rührte die Ahnung des Todes ihn unvermutet zwischen den Schultern an" (*Jedermann*, 1929-30). In *Das einfache Leben* and other works this melancholy and emotion-laden motif is expanded to include mysterious calls presumably originating in another world. To interpret its role as merely a functional device would be to ignore what the author has Count Pernein say to Orla: "Ich weiß, daß es rufen kann, aber ich weiß nicht ob ein anderer ruft oder mein verwirrtes Blut" (*Das einfache Leben*, 300). If this remark leaves the door open for a rational explanation, the Count's following remark, made in response to Orla's confession of a recent experience with such a voice, does not. He opines: "Lassen Sie die Stimme ruhig rufen. Es ist ein Zeichen, daß man sich noch um Sie kümmert" (301).

In addition to such suggestive sounds as the cry of the *Totenvogel* and the *Klopfen des Totenwurms*, Wiechert uses such sounds as that of dripping water to suggest an atmosphere of death. And like the poems

and songs in his narrative works, music invariably is dominated by the mood of the minor key and evokes thoughts of death and the dead. Finally to be mentioned here is the motif of the apocalypse, which appears first in the *Spiel vom deutschen Bettelmann* (1932) and recurs steadily until in the *Jeromin-Kinder* and the *Furchen der Armen* it runs through the whole work, reaching the height of its crescendo at the very end.

IV

A look at a small selection of stylistic peculiarities will convey more fully the specific flavor of Wiechert's treatment of the death theme. Clearly it does not suffer from a lack of individual touches. A time-worn vocabulary often takes on the full force of its original meaning and emotional effect. The very common word *ersterben*, for instance, occurs in such unusual forms as "die Geige erstirbt" or "Jede Linie des Gesichtes erstarb in erschreckender Müdigkeit." "Death-like silence" (*totenhaftes Schweigen*) prevails over "deadly silence (*Totenstille*). "Dead" are such manifestations of the inorganic world as the (frozen) surface of a lake or a river, the white among the dark clouds, the land, the earth, metal, a film of oil on the water, the forest, dunes, the sea, sounds, walls, roofs, corners, floors, the world. "Dead eyes" are an obsession with Wiechert in *Andreas Nyland*, the *Totenvogel* in the *Majorin*. The paleness of things, especially the human face, is heavily emphasized. A voice may be dead, and what that can mean for the creation of atmosphere and emotional intensity is demonstrated in the story, *La Ferme Morte* (1933). Similarly a smile may be dead (*totenhaftes Lächeln*). And there is such an attribute as *Totheit*. A person in complete repose or in a state of despair is likened to a dead person. Soldiers are "Konfirmanden des Todes" and "Gesellen des Todes." Throughout we come upon terms like *Totenwinkel*, *Totenfresser*, *Totenhand*, *Totenhaus*, *Totenjagd*, *Totenkaserne*, *Totenfluß*, *Totenfeld*, *Totenkleid*, *Totensaal*, *Totenauge*, *Totenkind*, *Totenzeit*, *Totenbrot*. Some of them are used in rather unusual ways: Andreas fears that a decision of his "might crumble between his fingers like an old shroud;" a rowboat, being swallowed up by the fog in the night, seems to disappear behind the closing gates of a *Totenreich*; Orla, riding in a subway train, is like a man "in einem Totensaal, der aufstehen und davongehen konnte, indes die andern sich haßvoll auf ihren Lagern krümmten und mit halb verwesten Gliedern ihn festzuhalten suchten."

The extent and manner of the grave, coffins, and corpses being brought into play adds a decidedly morbid note. Particularly evident in the early works, these starker aspects of the symbols of death have recently become prominent once more, undoubtedly because of the tragic turn of events, the terribly real *Totentanz* of our times.

Singularly characteristic is Wiechert's obsession to focus on the lid of the coffin. The following is a description of the violinist Harro Bruckner's reminiscing: "Vor Herros Augen aber sprangen die Gräber

seines Lebens auf, als ob die Klammern der Deckel unter den Klängen sich lösten, und aus der modernden Tiefe hob sich auferstehend alles, was lange gestorben war" (*Die blauen Schwingen*, 1917). Wolf gets out of a coffin, meaning a dugout, "atemlos, von letzten wilden Schauern geschüttelt, als schlage der Deckel des Sarges noch einmal auf ihn nieder." A mine-pit after an accident is saturated with "Schweigen, furchtbare Öde aller Tonlosigkeit, dieses Grauen des Sarges, auf den eine Riesenfaust den Deckel hallend geschmettert hat." Of Andreas we read: "Seine Verlassenheit fiel über ihn wie der Deckel eines Sarges." A heart beats so loudly in the dark silence that it seems as if "a hammer wrapped in cloth were beating on the lid of a coffin." Percy, at the sound of tree-felling in the fall, says: "Sie nageln den Sarg des Jahres zu" (*Geschichte eines Knaben*, 1928). To Jons Jeromin the parental home seems like a "Sarg, dessen Deckel aufgestellt war, um über ihm zusammenzuschlagen." To his mother the sight of her sleeping children suggests coffins standing in the shadows of a church. Houses are "Särge des Lebens, in denen die Toten schlafen," or graves. A farm under bombardment is a "ungeheuerer Marmorskophag." A frozen river has the appearance of a long stretched-out coffin. One man is broad and heavy like a coffin (*Das Männlein*, 1933).

An even more macabre note is injected by the peculiar use of the word *Leiche*, which fortunately disappears after *Die kleine Passion* (1928-29). Visiting officials stumble through the forest like corpses (*Wald*). But it is in the *Totenwolf* that the word is exploited to the utmost. We witness two repulsive dances, the participants of which are called corpses. The ghastly ditty, "Auf einer Eiche saß eine Leiche . . .," runs through the book as a sort of theme song. People are chummily addressed as *Leichen*. The moor seems like a corpse; so does the village teacher. Wolf feels the water grass touching him "mit kalten Leichenfingern." Contemptuously he speaks of the "Leichenatem der Zeit." And no less extreme are some of the figures found in *Andreas Nyland*. There Kasscheike, who had willfully crumbled a fellow-traveller's cigars, takes delight in picturing this likely result of his action: "Krümel, mein Lieber. So wie Leichen, die man unter einem Zug herauszieht." And this is how Bulck looks: "Aber auf diesem erdhaften Körper saß ein fremdes Haupt, als ob man es von einer Leiche entfernt und hier angebracht hätte . . . zwei farblose Augen, die unter müden, gleichsam verwesenden Lidern erblindeten." In the same novel, Pastor Reimarus' hand is heavy like that of a corpse, and plows stand in the field "wie Messer in einer Leiche." In *Die kleine Passion*, when young Zerrgiebel reads a psalm for the family, he gives the impression as if a monster were playing with the distorted corpse of a helpless animal.

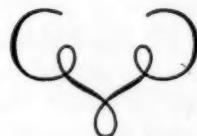
Illustrations of this type could be multiplied many times, but so could illustrations of stylistic traits of true poetic beauty. On the whole, the baroque and morbid touches of Wiechert's Böcklinesque picture of

death may be said to have given way to a more subdued and harmoniously blended coloring. The picture of the ferryman of the dead, which has receded very much into the background, takes on an almost bright hue in the *Furchen der Armen*, where old Miss Stilling is a little worried about the prospects of the ferryman's permitting her to take her canary across with her. Indeed, in a few books, beginning with *Die Magd des Jürgen Doskocil* (1930-31), Wiechert accomplishes the unexpected in lending a humorous twist to his use of the symbols of death.

Turning once more to the foreword of *Jahre und Zeiten*, we find it ending on this characteristic note: "Und am Ende das große Bereitsein zum großen Abschied. 'Denn wir sind von gestern her und wissen nichts, weil unsere Tage nur ein Schatten auf Erden sind'." Equally telling is the tenor of the moving poem with which Wiechert closes this story of his mature life, a poem inspired by the domicile which he expects to be his last on this earth:

Die Toten an den dunklen Wänden,
sie winken mir so freundlich zu,
ich nehme still sie bei den Händen
und sage still: "Auch du . . . auch du . . .

We have seen how fundamental, perturbing and fascinating the problem of death has been for Wiechert, and that with all the reassuring, rationally determined notes in his essentially fatalistic acceptance of death the process of his sometimes tortuous dealing with the phenomenon has maintained a strong tinge of the subjective, irrational and emotional. The reality of the "dumpfe Urangst der Kreatur" is not dismissed from his thinking. Into his concept and treatment of death have gone elements of Paganism and Christianity, of Nietzsche and Christ, of bygone centuries and the present, of the West and the East, of rationalism and irrationalism, of metaphysics and naturalism, and of abstraction and concreteness.



FERDINAND STOLTE'S "FAUST"

SARA ELIZABETH PIEL

Carnegie Institute of Technology

This past year saw the attention of students all over the world attracted to the Goethe bicentennial anniversary. During this celebration Goethe's masterwork *Faust* received renewed acclaim. It is my purpose to bring to public knowledge and recognition another Faust, little-known and unsung in our time. This treatment of the Faust legend is a lengthy work in four parts, published at Leipzig in 1860 by Veit and Company: Ferdinand Stolte's *Faust*.

Ludwig Ferdinand Stolte, who was born at Wegeleben, Saxony, on February 14, 1809, was a man of many pursuits — a medical student, an actor, a Jesuit novice, an opera star, a stage director, a dramatist and a reciter. He prepared to study medicine until his keen interest in the theater led him to seek a stage career. Under Tieck's direction he appeared in Dresden in several plays. After voice training he became a member of the Imperial Opera in Vienna under Dupont. During the following years he became disillusioned as to mankind's high and noble qualities which his overwhelming idealism had sought in vain. Because of his discontent with the world he became a novice in a Jesuit monastery on the Hungarian border. Monastic life brought no help with his problems and he fled the monastery to return to the stage. Later he established a hydropathic sanatorium, but pursued his interests in the theater. Through Karl Gutzkow he was directed to literary work and started on the plan for his dramatic work, *Faust*. He read parts of it subsequently in large German cities, in Switzerland and France and received great acclaim. During the latter years of his life Stolte was active as a stage director, as an editor of a theatrical weekly, and as a writer.

From this brief sketch of his life it may be seen that Stolte was of a Faustian nature in his unending dissatisfaction and constant striving. Like Goethe, Stolte put much of his own life into his masterpiece.

Stolte used Goethe's *Faust*, Part I, as a ready-made background for his treatment of the Faust legend and claimed for his book that it represented a more logical development of the Faustian idea than did Goethe's part II. In his conception of the Faust idea and the true Faustian personality he differed from Goethe in several points. First, he insisted that Faust must repent in order to be saved. Second, Faust must engage in a titanic struggle out of which he would come the victor. Third, the work must have a moral, didactic purpose by pointing out the pitfalls awaiting mortals and by showing how we may cope with all the dangers to human happiness. Fourth, Stolte confessed that he had written his *Faust* because of his definite urge to serve humanity and from his deep love for mankind.

Stolte's Faust, then, was to represent all mankind in its bewildering search for truth. Faust was to encounter all human misfortunes and blessings; his life was to serve as a practical example for others. In his conception of his task Stolte set for himself a labor almost beyond human ability. He was a practical idealist who believed in the realization of his dreams. He was also an impractical realist who saw things clearly and suggested probable though impossible remedies. His solutions are all Utopian: he believed in the possibilities of a society of individuals all of whom would practice the Golden Rule and have only love in their hearts for their fellow beings. His development of the Faustian idea was consistently in keeping with his conception thereof: his hero is true to character, ever striving in his search. Stolte's treatment is faulty in respect to both form and content, yet it is admirable in its basic ideas. He dedicated his work to Schiller, the poet of lofty idealism, and said that if his opus would make one soul, wavering between the good and the evil, choose the good, his enormous labor would be repaid.

The main characters of his work are:

Faust, supposedly the Faust of Goethe's Part I, who goes consistently on his path of service with love in his heart.

Guttenberg, whom Faust helps print a Bible to enlighten mankind; who represents the type of unselfish individual who could never find happiness in conventional society; who represents also the active application of Faust's theories.

Mephistopheles, the spirit of negation who constantly endeavors to vitiate Faust's active striving; a well educated and well traveled devil of no small professional pride — diabolically clever, frightful in his power, satanic in his wrath yet impotent when Faust has a repentant mood.

Ahasverus, the wandering Jew, a character who has little in common with the legendary figure and to whom Faust finally brings the death he seeks; in Stolte's work he is the vehicle for teaching wisdom and interpreting true Christianity, without which Faust would not have started on the path to his salvation.

The problems Stolte treated were multitudinous since his work purposed to encompass all of human life. It is impossible to go into his ideas on education, politics, society, religion, etc. within the scope of a short article. It will have to suffice to say that the solutions he proposes are all Utopian in nature and that his outlook is surprisingly modern in many instances.

The form of Stolte's work is a most important factor in our evaluation. His original idea had been to write a five act play but he soon decided that his material was too voluminous and the scope of his treatment too great for dramatic regulations. Thus he developed a philosophic didactic poem of ten hundred and seventy-five pages. This length permitted verbiage, inordinate expansion and lack of coherence and unity. There is no suspense, for Faust's fate is never in doubt. The poetry is for the

most part artificial, often trite and banal with labored inversions. Had he developed the dramatic form, he perhaps might have avoided many of these faults and might have reached a much larger audience. He admitted frankly his own shortcomings as a poet in comparison with Goethe and it is regrettable that he did not carry his self-criticism further.

The public reception of his book presents a most interesting aspect, but inquiry both here and abroad has failed to produce much information. In the prefaces to the parts of his work, Stolte quotes criticisms most of which are quite favorable. An evidence that his work was well-known is found in its mention by H. von Lomnitz in his satirical pamphlet. (*Fron-tisterium Faustum v. Zöilotherstomastix, Goetheopolis, 1895.*)

As said, this Faust treatment is practically unknown. While it has many faults, it also has many merits and deserves its rightful place in the field of Faust literature. The copy of the work that I used, is, as far as I could ascertain, the only one in the United States and is the property of Dr. J. F. L. Raschen, formerly head of the department of modern languages of the University of Pittsburgh.

Moonlit Night

Joseph von Eichendorff

(translated by Alfred Vance Churchill)

It was as though bright Heaven
The sleeping Earth had kissed,
Till she, mid shimmering flowers,
Must dream upon their tryst.

The wind breathed through the meadows,
The rip'ning corn waved light;
The trees sang low in the woodland,
So star-clear was the night . . .

Then spread my soul her pinion
Wide 'neath the starry dome,
High over vale and mountain
And winged her flight for home.

(Taken from the author's collection
Golden Songs)

A RAINER MARIA RILKE POEM

(Published for the first time in 1947)

ALBERT SCHOLZ

Syracuse University

Between 1913, when the fifteen poems of "Das Marienleben" appeared, and the year 1922, which was crowned by the creation of the "Duineser Elegien", Rilke, the poet, was all but silent for nearly a decade. Albert Soergel called this period "das stumme Jahrzehnt."¹ Aside from various translations and his numerous letters, which were all the more significant, Rilke only wrote six short war poems² in August, 1914, the poem, "Der Tod",³ in November, 1915, and five poems published in 1918. Four of these could be dated 1917,⁴ and one was written in 1913, in Spain.⁵

At the outbreak of the First World War, the poet was in Leipzig, and from August 15, 1914 to July 1917, in and around Munich, except for the greater part of six months, between December 1915 and July 1916. This time was spent in and near Vienna, however, not by his own choice. His birthplace being Prague, he had to report for military duty and served in the Austrian army, where he felt quite out of place, first with the infantry and then, because of his poor health, in the Archives of the War Department. In a letter⁶ to Anton Kippenberg, his publisher, he expresses himself openly and very directly, leaving no doubt as to his feeling toward his present occupation. In July 1916, he returned to Munich.⁷ There he stopped, as he often did, at the studio of Grete Weisgerber, a painter of some repute. In her copy of "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge," vol. I, he wrote, as a dedication, the poem below. It was intended to remain in private,⁸ but thirty-one years later, it did reach the public through the daily press. On Saturday, May 24, 1947, it appeared in "Die Rheinpfalz", a newspaper in the city of Neustadt an der Haardt, in the Palatinate. The editor acknowledged the kindness of the unnamed contributor. We may guess that an overzealous friend or acquaintance of Grete Weisgerber, who had borrowed the book from her, took it upon himself to hand it over to the newspaper for publication of the poem. It appeared with full acknowledgment to the owner:

¹ Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit*, 19. Auflage, Leipzig, 1928, p. 759.

² M. D. Herter Norton: *War Time Letters of Rainer Maria Rilke*, 1914-21, New York, W. W. Norton & Company, 1940, p. 239 (Notes).

³ Ibid., p. 248.

⁴ Ibid., p. 80, letter of September 14, 1917.

⁵ Ibid., p. 81.

⁶ Letter of February 15, 1916. Cf. also letter of March 28, 1916.

⁷ Rilke's letter to his wife of July 22, 1916.

⁸ A personal letter of this writer from E. K. Ertel, Landau, Palatinate, a friend of Grete Weisgerber.

Eine Widmung R. M. Rilkes
für Frau Grete Weisgerber⁹

(im ersten Band zu "Malte Laurids Brigge")

Draußen Welten, Welt — , wie viel, wie vieles — ,
Aber wer beschreibt

Glück und Übermaß des Gegenspieles,
das in uns Gesicht und Wesen treibt.

Draußen Lüfte, Grüße, Wünsche, Flüge,
Übertroffenheit, Betrug — ,

aber innen blühendes Genüge
und der unbeschreibliche Bezug.

RMR

19. Juli 1916

(Dieses bisher unveröffentlichte Gedicht Rilkes wurde uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt.)

⁹ Die Rheinpfalz, — Third Year — No. 40

Neustadt a. d. Haardt

Saturday, May 24, 1947, p. 4.

This small poem is strikingly personal, in so far as it expresses simply and directly and so beautifully the poet's feeling, his deep conviction, broadly speaking, his personality. The significant "Draußen" and "innen" (Drinnen)¹⁰ are effectively contrasted in a few lines. The world with its many distractions is the outside, expressed in line 1 only generally but in lines 5 and 6 very specifically as atmosphere, human greetings, desires, aspirations, excelling, and deceit (betrayal). As a contrast, there is happiness in man's soul ("innen"), such super-abundance of the rival forces, simply and effectively called "Gegenspiel." Those forces are very active in our innermost. The use of the plural "uns" raises this little poem above an expression of a mere individual experience into the realm of the universal.

The last two lines lead on to the climax by deepening the contrast through revealing two more qualities of the innermost: blossoming contentment and indescribable "Bezug." Yes, Rilke's "Bezug" is indescribable, indeed, a relationship, a regard of the poet's most secret self, man's innermost.

The poem has form and balance and a rhyme of ab, ab, cd, cd; it consists of four pairs, eight lines in all, the first two and the fifth and the sixth depicting the outside and the lines 3, 4, and 7, 8 the inside, man's inmost, his inner being, and, if we may paraphrase Rilke, all that he inwardly possesses.¹¹

¹⁰ The powerful contrast of "Draußen" and "Drinnen" in the poem, "Der Reliquienschrein", was discussed by Hermann J. Weigand in his article: "Das Wunder im Werk Rainer Maria Rilkes", Monatshefte, January, 1939, p. 9/10.

¹¹ War Time Letters, p. 75, letter of July 5, 1917.

DICHTER IST UMSONST VERSCHWIEGEN

Teilkommentar zu 22 Zeilen aus *Dichtung und Wahrheit*

von

HANS ALBERT MAIER

The University of Connecticut

In seinen *Essays um Goethe* hat Ernst Beutler die Geschichte der am 14. Januar 1772 hingerichteten Frankfurter Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt¹ auf Grund der vom Kaiserlichen Rat gesammelten Dokumente, die Beutler teilweise wörtlich zitiert, dem breiten Publikum mitgeteilt und die schauerliche Begebenheit als Erlebnisgrundlage für den Abschluß der Gretchentragödie nachgewiesen.

Nach Beutlers Überzeugung beziehen sich auf dieses kriminalgeschichtliche Ereignis auch die „gräßlichen Auftritte“² und zwei Halbsätze im vierten Buche von *Dichtung und Wahrheit*: „. . . , bald setzte ein entdecktes großes Verbrechen, dessen Untersuchung und Bestrafung die Stadt auf viele Wochen in Unruhe. Wir mußten Zeugen von verschiedenen Exekutionen sein, . . .“.³ Die einzige andere Hinrichtung in Goethes Frankfurter Zeit war nach der an Beutler vom Frankfurter Archivdirektor gemachten Mitteilung⁴ im Jahre 1758 an Anna Maria Fröhlich vollzogen worden. Beutler behauptet nicht, eine Neuentdeckung gemacht zu haben, nur habe man sich früher gescheut, die grell-reale Begebenheit mit Goethes Urfaust in Verbindung zu bringen. Einen Hinweis auf die Geschichte der Susanna Margaretha Brandt vom Jahre 1771-

¹ Ernst Beutler, *Essays um Goethe*. Dritte vermehrte Auflage. Bd. 1. Wiesbaden o. J. (Alle Rechte vorbehalten 1946) pp. 100 ff. Die Kindsmörderin.

² Das Wort „gräßlich“ erscheint in den drei Abschnitten, die dem hier zu behandelnden vorausgehen, zweimal, was auf einen inneren Motivzusammenhang in den vier Abschnitten (die sich in dem 15. Band der Goethe-Festausgabe von 1926 auf pp. 136-138 befinden) schließen läßt. Im ersten dieser Abschnitte (Unter den . . . behalten.) erscheinen die folgenden Motive im Text: Schädel des Staatsverbrechers – Judenstadt geplündert – gräßliche Händel – zum Tode verurteilt. Schon hier dürfte sich Goethe die von ihm selbst miterlebte Verurteilung und Enthauptung der Brandt assoziativ aufgedrängt haben. In den beiden folgenden Abschnitten (Zu den . . . empfahlen.) wird von der im vorhergehenden erwähnten Judenstadt und dabei von „gräßlich abgebildeten Grausamkeiten“ gesprochen. Die Judenstadt muß Goethe an das dortige Feuer erinnert haben, von dem der Brief an Schönborn vom 1. Juni 1774 und das 16. Buch von *Dichtung und Wahrheit* (Festausgabe 16. Band, pp. 220 f.) berichten, ohne daß hier von ihnen gesprochen würde. In dem vierten Abschnitt erscheinen dann die Motive: gräßliche Auftritte – Brand – Verbrechen – Exekutionen – Bücherverbrennung. Im Text selbst scheint also die Beziehung zwischen unserm und den drei vorhergehenden Abschnitten nur durch das Wort „gräßlich“ hergestellt. Nehmen wir jedoch an, daß Goethe bei Schädel und Verurteilung (des Staatsverbrechers) schon die Verurteilung und Enthauptung der Sus. Marg. Brandt vorgeschwobt habe, dann wäre das Brandt-Motiv durch die Aufnahme des offen vorbereiteten Judenstadt-Motivs noch einmal zurückgedrängt worden. Die Judenstadt hätte dann in Goethe die Erinnerung an das hier nicht von ihm erwähnte, weil später fallende Feuer in der Judengasse hervorgerufen und damit das Brandt-Brandt-Motiv (beide fielen dem diktierenden Goethe ja völlig zusammen) bewußtseinsfähig gemacht, so daß es dann – ohne Aufdeckung irgendeines Zusammenhangs – in dem Abschnitt über die Exekutionen erscheinen konnte.

³ Goethes Werke, Festausgabe, Leipzig (1926), 15. Band, p. 138.

⁴ Ernst Beutler, a. a. O. p. 108.

72 hatte Beutler auch in der Einleitung der von ihm besorgten Hochstiftausgabe von *Faust und Urfaust*⁵ gegeben.

Tatsächlich finden sich die Namen der beiden unglücklichen Frankfurterinnen — Fröhlich und Brandt — bereits in jenem Schatzhaus historischen Goethematerials, den Anmerkungen G. von Loepers zu *Dichtung und Wahrheit* der Hempelschen Goetheausgabe,⁶ die zwischen 1868 und 1879 erschienen war. Unter Berufung auf v. Loeper gibt den Namen der „Brandtin“ ebenfalls Jan M. Rameckers.⁷ Noch heute bietet v. Loeper mehr Originaltext über den Fröhlich-Fall als Beutler.⁸ Interessant ist v. Loepers Einführung zu seinen kurzen Zitaten aus den Brandt-Dokumenten: „Um Material zur Kerkerscene im ‚Faust‘ zusammen zu m e l n , konnte Goethe dem blutigen Schauspiel Dienstags den 14 Januar 1772 bei reiferen Jahren noch einmal beiwohnen; . . .“.⁹ Von Loeper suggeriert also seinem Leser, daß die Gretchentragödie in Goethes Kopf damals fertig war und er nur im letzten Augenblick vor der Niederschrift Lokalfarbe bei der Hinrichtung, deren Einfluß auf *Faust* ihm also schon bewußt war, zu finden hoffte. Französische Realisten haben zu Loepers Zeit allerdings so gearbeitet.

Nun stehen die im vierten Buch von *Dichtung und Wahrheit* erzählten Ereignisse der Zeit der ersten Hinrichtung tatsächlich näher als der der zweiten. Als objektiver Historiker hatte v. Loeper also recht, in seinem Kommentar Dokumente aus beiden Fällen zu zitieren. Obgleich die Dokumente des Brandt-Falles auch von Beutler noch nicht voll mitgeteilt sind und ich über den Fröhlich-Fall aus v. Loepers Anmerkung nur das Folgende weiß: „Anno 1758 in der Herbstmesz ist die Fröhlichin, welche ihr Kind um's Leben gebracht hat, als Dienstmagd, dahier zum Bockenheimer Thor hinausgeführt . . . und unter Zuschauung vieler Tausend Menschen durch das Schwerd vom Leben zum Tode hingerichtet worden.“, so bin ich doch überzeugt, daß der entscheidende menschlich-künstlerische Eindruck von Goethe erst im Jahre 1772 empfangen wurde, daß er bei Abfassung der angeführten Halbsätze des vierten Buches der Autobiographie bewußt oder unbewußt die Susanne Margaretha Brandt im Sinne hatte und daß durch das Zeugnis von *Dichtung und Wahrheit* Beutlers These als doppelt erwiesen angesehen werden muß.

Aus Beutlers Zitaten des Goethe-Textes kann der Leser diese ergänzende Bestätigung freilich nicht gewinnen, sowenig er sie aus den

⁵ Goethe, Faust und Urfaust. Erläutert von Ernst Beutler. Zweite erweiterte Auflage. Leipzig o. J. Copyright 1940.

⁶ Goethe's Werke. Berlin, Gustav Hempel o. J. Zwanziger Theil. Dichtung und Wahrheit. Mit Einleitung und Anmerkungen von G. von Loeper. Erster Theil. p. 341.

⁷ Jan Matthias Rameckers, Der Kindesmord in der Literatur der Sturm- und Drang-Periode. Ein Beitrag zur Kultur- und Literatur-Geschichte des 18. Jahrhunderts. Amsterdamer Dissertation. Rotterdam 1927. p. 194.

⁸ Als Quellen gibt v. Loeper: „Mitth., I. S. 149 u. 154, sowie auch Archiv. II. S. 156 f., Ann.“

⁹ a. a. O. Sperrung von mir.

von mir absichtlich herausgerissenen und oben zitierten Halbsätzen zu gewinnen vermag. Die Beobachtung, von der hier berichtet werden soll, machte ich erst, nachdem ich den vollen Text in *Dichtung und Wahrheit* wiedergelesen hatte. Diese Erfahrung war mir eine Warnung, wie sehr ein Leseabschnitt eine künstlerische oder psychologische Einheit darstellt, die nicht zerstört werden sollte.

Der volle Abschnitt, den v. Loeper und Beutler sich auf die Fälle Fröhlich und Brandt, resp. den Fall Brandt allein beziehen lassen, lautet:

„So wurde ich denn als ein junger Bewohner einer großen Stadt von einem Gegenstand zum andern hin und wider geworfen, und es fehlte mitten in der bürgerlichen Ruhe und Sicherheit nicht an gräßlichen Auftritten. Bald weckte ein näherer oder entfernter Brand uns aus unserm häuslichen Frieden, bald setzte ein entdecktes großes Verbrechen, dessen Untersuchung und Bestrafung die Stadt auf viele Wochen in Unruhe. Wir mußten Zeugen von verschiedenen Exekutionen sein, und es ist wohl wert zu gedenken, daß ich auch bei Verbrennung eines Buches gegenwärtig gewesen bin. Es war der Verlag eines französischen komischen Romans, der zwar den Staat, aber nicht Religion und Sitten schonte. Es hatte wirklich etwas Fürchterliches, eine Strafe an einem leblosen Wesen ausgeübt zu sehen. Die Ballen platzen im Feuer und wurden durch Ofengabeln aus einander geschürt und mit den Flammen mehr in Berührung gebracht. Es dauerte nicht lange, so flogen die angebrannten Blätter in der Luft herum, und die Menge haschte begierig darnach. Auch ruhten wir nicht, bis wir ein Exemplar auftrieben, und es waren nicht wenige, die sich das verbotne Vergnügen gleichfalls zu verschaffen wußten. Ja, wenn es dem Autor um Publizität zu tun war, so hätte er selbst nicht besser dafür sorgen können.“¹¹

Beutlers Kommentar zu der von ihm nur teilweise zitierten Stelle lautet nun: „Goethe gibt keine Jahreszahl, nennt keinen Namen und lenkt – höchst bezeichnend – schnell ab zu der komisch-feierlichen Verbrennung eines konfisierten Buches, eben um von den tragischen Katastrophen zu schweigen. Indes, als er 1811 solche Erinnerungen über die ferne Jugendzeit niederschrieb, war, was jene ‚gräßlichen Auftritte‘ ihm einst bedeutet hatten, längst in der Faust-Dichtung unsterbliche Form geworden.“¹²

Zweifellos hat Beutler mit der Feststellung, daß Goethe keinen Namen als Namen nenne und mit der Bücherverbrennungsgeschichte von dem Gräßlichen abbiegen wolle – was Goethes bewußte Intention in jener Lebensstufe betrifft – völlig recht; nicht aber dürften dem Divankommentator Beutler die für Dichtungskunde verräterisch aufschlußreichen Goetheverse:

¹⁰ Beutler veröffentlichte die erste Auflage seiner *Essays um Goethe* 1941, hatte also gute Gründe, Goethes Worte über das Fürchterliche einer Bücherverbrennung nicht zu zitieren. s. auch: Ernst Beutler, Der Frankfurter Faust. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1940.

¹¹ s. Anm. 3.

¹² *Essays um Goethe.* (s. o.) p. 108.

Dichter ist umsonst verschwiegen,
Dichten selbst ist schon Verrat.¹³

gegenwärtig, lebendig und wirksam gewesen sein. Gewiß müssen sie überall da, wo Goethe seine tiefsten Erschütterungen berührt — und verschweigt, gültig und dem Goethe-Kommentator richtungweisend sein.

Daß Goethe die Erwähnung der Hinrichtungen in andere von ihm erlebte Unglücksfälle einbettet, um sie objektiv chronikmäßig berichten zu können, ist verständlich. Auffallen muß freilich, daß die beiden benutzten Fälle mit Feuer zu tun haben, so als wenn der Dichter von einer bestimmten, ihn beherrschenden Vorstellung nicht hätte loskommen könnten. Wenn das spritzende Blut allein dem sich zum objektiven Ausdruck zwingenden Dichter vor dem geistigen Auge gestanden hätte, dann hätte er wahrscheinlich die Wörter „Flamme“ und „Feuer“ öfter als nur je einmal und schon im Anfang seines Abschnitts gebraucht, da in diesen Wörtern wirklich etwas von dem roten Züngeln des Blutes und des Feuers lebt. Stattdessen wählte er — oder es bot sich ihm — das viel stumpfere Wort „Brand“, das aber „zufällig“ mit dem Namen, den Goethe nach Beutlers Bemerkung verschweigen wollte, gleichlautet. Und sobald er die 24 Wörter, die sich auf die ungenannte Susanna Margaretha Brandt beziehen, gesprochen hat, wird Goethe bei seinem „Abbiegen“ wieder magisch zum Brand- (oder Brandt-) Motiv hingezogen, wobei der Wortstamm der komischen Tendenz entsprechend in zwei verschiedenen Abwandlungen (-verbrennung, angebrannten) erscheint.¹⁴

Auch scheint es fraglich, ob die frivol anmutende, übertrieben breit erzählte Bücherverbrennungsgeschichte (bei der wir freilich bittere Erinnerungen an das Jahr 1933 ausschalten müssen), so ganz beziehungslos dem Vorhergehenden gegenübersteht. Der Ausdruck „es ist wohl wert zu gedenken“ beweist, daß Goethe sich bei der Erzählung der belanglosen Begebenheit unmittelbar nach Erwähnung der Exekutionen des Inkongruenten und des damit verfolgten Zweckes bewußt war. Zwar konnte Goethe nicht erwarten, daß in seinen Lesern bei den Wörtern „Brand“, „-verbrennung“, „angebrannt“ erregendste Assoziationsvorstellungen zum Schwingen kamen, er selbst mag nicht gewußt haben, warum er von Brand und Verbrennung gerade an dieser Stelle sprechen mußte.

Aber das „leblose Wesen“, das bestraft zu sehen noch dem alten Goethe etwas Fürchterliches schien, steht doch im deutlichen Gegensatz zu jenen blutwarmen, im blühendsten Lebensalter stehenden Lebewesen, an denen die Exekutionen vollzogen worden sein müssen, so gestaltlos sie auch zu bleiben scheinen. Wenn also die Vernichtung „lebloser Wesen“ schon fürchterlich war, — läßt Goethe uns durch das Medium bitterer

¹³ Goethes Werke, Festausgabe. Leipzig (1926) 3. Band, p. 112.

¹⁴ Daß Feuer bei dem jungen Goethe Bild-Assoziationen hervorgerufen hat, also dichterisch symbolisch für anderes stehen könnte, dafür haben wir ein frühes Zeugnis in den Schlußworten eines Briefes an Kestner vom 28. Jan. 1773 über ein Feuer in der Nähe des Textor-Hauses: „Mit überwachten Sinnen ein wenig als hätt ich getanzt, und andere Bilder in der Immagination.“

Komik verstehen — wie unerträglich grauenhaft muß das Miterleben oder augenblicksweise Mitsterben mit jenen unglücklichen, hingerichteten Geschöpfen gewesen sein. Soviel läßt auch der „abgeklärte“, „indifferente“ alte Goethe seinen unbefangenen Leser ahnen.

Darüber hinaus aber hat er — nur sich selbst verständlich oder erahnt, bewußt oder unbewußt, wer vermag das zu entscheiden? — jenem dumpfen menschlichen Opfer, das seiner ergreifendsten Frauengestalt Modell zu sein bestimmt war, ein heimliches Denkmal gesetzt, indem er ihren Namen nach fast vierzig Jahren, als er ihres Schicksals noch einmal rückschauend gedachte, erst voll ertönen und ihn dann in dem Scheiterhaufen der Bücherverbrennung — für sein Gefühl auf immer? — verflackern und verklingen ließ.¹⁵

¹⁵ Der gegenwärtige Aufsatz will nichts als ein ganz vereinzelter Hinweis sein. Eine wirkliche Untersuchung von Goethes Brand-Assoziationen liegt nicht in dem Arbeitsplane des Verfassers. Auch sollten zweifellos höchst aufschlußreiche Studien in solcher Richtung nach Veröffentlichung des Goethelexikons mit geringerem Arbeitsaufwand und vollständigeren Resultaten, als es jetzt möglich wäre, durchzuführen sein.

“Geistesgeschichte”

Du sprichst von Geistesgeschichte und Wahnsinn der Zeit,
 Von Wachsen des Geistes und geistiger Ewigkeit,
 Von urerstem Chaos, das sich den Geist gebirt,
 Von Gefühl als dem All das den schaffenden Geist verführt:
 Du nennst dialektisches Spiel mit Worten “Geschichte”
 Und machst den lebendigen Quell des Geistes zunichte.

Kunst und Künstelei

Ich las ein Lied und hätt' es gern,
 Doch in mir raunt es wie von fern,
 Daß Worte, bestimmend den Sinnesgang
 Mit allzu geläufigem Kling und Klang
 Und allzu geläufigem Rhythmendrang
 Gleiten auf Bahnen leer und lang.

*Martin Schütze, Woodstock, N. Y.
 (Autor von Academic Illusions)*

CARL HAUPTMANNS
DICHTERISCHE HINTERLASSENSCHAFT

WALTER MECKAUER

New York

In vielen Einzelbetrachtungen hat man die dichterische, insbesondere die dramatische Leistungsfähigkeit Carl Hauptmanns, des ‚schlesischen Magiers‘, wie er charakterisierend genannt wurde, behandelt und nachgeprüft. Nicht immer kamen dabei Ergebnisse freudiger Bejahung heraus. Meistens war es mehr ein aus Achtung und oftmals sogar ein aus einem gewissen Mitgefühl erzwungenes, etwas zögerndes Zustimmen, wenn es galt, eines seiner Werke zu beurteilen oder kritisch abzuschätzen. ‚Achtung‘, weil er ‚der Bruder‘ des unbestrittenen, erfolgreichsten Bühnendichters der Epoche war, der Bruder des vier Jahre jüngeren Gerhart, dem dieser, wie man wußte, viel an Wissen und Förderung auf geistigem Gebiete in seinen jüngeren Jahren verdankte. ‚Mitgefühl‘, weil man den heißen unsteten Atem eines immer ringenden, mit den höchsten Problemen bemühten, brennenden und sich selbst verzehrenden Temperamentes fühlte, dem — an den Erfolgen des Jüngeren der beiden Hauptmannbrüder gemessen — trotz aller schöpferischen Vielfalt, wie man sich auszudrücken liebte: „das letzte versagt blieb.“

Carl Hauptmann, wie Gerhart in Ober-Salzbrunn im Waldenburger Bergland als Sohn eines Bade-Hoteliers geboren, besaß im Gegensatz zu seinem Bruder eine abgeschlossene akademische Bildung, war Naturwissenschaftler, Philosoph, Privatgelehrter, und stand solange er lebte in stetem Kampfe mit dem Schatten, der durch den erfolgreichen Vollender des deutschen Gesellschaftsdramas und späteren Nobelpreisempfänger auf ihn fiel und seine eigene Wesensart, sein ausgeprägtes dichterisches und gedankliches Selbstschaffen verdunkelte. Dieser intime Streit, der zu Zeiten zwischen den beiden Brüdern noch durch ehrgeizige Frauen verschärft wurde und auch vor dem Erbe des Vaterhauses nicht Halt machte, erzeugte in dem Erstgeborenen, auf dessen Seite auch die Schwester getreten war, die mit ihm wohnen blieb, im Laufe der Zeit eine große ungelöste Bitterkeit. Sie ging so weit, daß beispielsweise die bloße zum Vergleiche getane Erwähnung zweier auf ähnlichen oder gemeinsamen Jugenderlebnissen aufgebauter Werke der beiden Dichter — (wie etwa der *Rebhühner* von Carl gegenüber den *Jungfern vom Bischofsberg* von Gerhart, wie der mit dem Schillerpreis gekrönten *Bergschmiede* gegenüber der *Versunkenen Glocke* oder der *Langen Jule* gegenüber dem *Roten Hahn*, die stofflich einen solchen Vergleich lohnend machen) — den Älteren offensichtlich scharf verletzte und in den Augen des unbeteiligten Zuhörers in übertriebenem Maaße in Harnisch brachte. Nicht, daß hier ein ursprünglicher Zwiespalt vorlag. Sie waren früher die besten Freunde und Carl so etwas wie der Mentor und Erzieher des jüngeren Bruders gewesen. Aber später, noch kurz vor seinem Tode, so wurde mir Anfang dieses Jahres aus Deutschland berichtet, hat Gerhart bei Er-

wähnung des vor mehr als 25 Jahren Verstorbenen, über Carl geäußert: „Erinnert mich nicht an den Wald- und Wiesenpoeten, der meinen Namen trug.“¹

Ich habe aus eigenen Gesprächen und Anschauungen erfahren, daß Carl Hauptmann einer der von seiner Aufgabe erfülltesten und visionär begabtesten Menschen war, die während des ersten Weltkrieges und den revolutionären Frühjahren der Weimarer Republik lebten. Er war einfach, innerlich gerichtet und aufrichtig, dabei weit entfernt von der Haltung eines ‚grollenden Rivalen‘ oder eines ‚vom Schicksal weniger Begünstigten‘. Er trug seinen Wert in sich selbst und wollte, daß andere Menschen ihn nach diesem seinem Werte beurteilten. Er haßte das Schema „der Bruder zu sein“, das ihm aufgezwungen wurde. Das Schema war sein Todfeind, nicht der große Webedichter. Mit dem hatte er viel gemein. Wenigstens war es so am Anfang. Er hat mir dies immer wieder und mit nicht versiegender Sprachkraft auseinander gesetzt. Und in der Tat liegt hier, wenn man ein historisch gewordenes Entgleiten und immer zugespitzteres Entfremdetsein gerecht beurteilen will, der Kern des ganzen Problems offen: Carl Hauptmann wollte als individueller Geist und Persönlichkeit unabhängig und selbst, nach seinem eigenen Können und seinem eigenen Stil, gewertet sein! Selbst gewertet, weil er besondere, ganz persönliche und eigene Wege ging. Und zwar Wege, die weitab von Gerhart Hauptmann und seinem Kreis führten, ja die kaum noch irgendetwas Vergleichbares mit diesem haben, wenn sie auch anfangs gleich gerichtet waren. Und das Schicksal, um nicht zu sagen das Verhängnis Carl Hauptmanns, war es, daß diese seine schwer erarbeiteten eigenen und, wie hier gleich hinzugefügt werden kann, in die Zukunft weisenden Wege gemessen wurden am Werke eines anderen, dessen dramatische Mission eine frühere Entwicklung krönte und in ihr ihre tiefsten Wurzeln hatte. Alle Kritik, die unter diesem Gesichtspunkte an dem Dichter ausgeübt wurde, welchen der Kritiker Stefan Grossmann einmal scherhaft den „Onkel des Expressionismus“ nannte, konnte darum dem eigentlichen Werk Carl Hauptmanns nicht gerecht werden. Daher scheint es mir vielleicht nicht unangebracht, heute, da wir diesen Dingen mit anderen Augen gegenüberstehen, nach dem inzwischen auch äußerlich erfolgten Zusammenbruch des Expressionismus, der von Anfang an mehr Wegbereitung als Dichtung gewesen ist, und nachdem auch Gerhart seinem Bruder im Tode nachgefolgt ist, einmal die geistige Hinterlassenschaft aus dem Lebenswerk Carl Hauptmanns zu extrahieren und aus dem Wirbel der Vergangenheit zu retten als das, was sie ist: Versuche zu neuer Gestaltbildung, Versuche, den dem inneren Gleichgewicht entglittenen modernen Menschen wieder zu Sinn und Schau seiner selbst zurückzuführen. Daran ist die Gegenwart interessiert.

Die Persönlichkeit des bei seinem Tode noch nicht Vollendeten zu erfassen, der sich in einer apokalyptischen Schau der heraufdämmernden

¹ Mitgeteilt durch Stanietz.

Dinge früh verzehrte, gelingt nur dem, der hinter der Erscheinung des rauschhaft formenden und verwegen schöpferischen Dichters die einsame, ruhelos brennende Ekstase des Erkennenden sieht. Eines Erkennenden freilich, der nicht zufrieden ist mit dem Gedanken und mit dessen Formulierung in neuen, notgedrungen einseitigen Theorien, sondern der mehr will als Formen und Schlagworte, mehr als bloß begrifflich gefaßtes Erkennen: der lebendige Ideen im höchsten Sinne seelisch umgestaltender anschaulicher Erfüllung sucht, entsprechend seinem eigenen, sein Schaffen kennzeichnenden Wort: „Unser Leben schauend gelebt, ist unsere Ernte gehalten.“ Sein Geist schaut die Idee in anschaulichem Glanze, er ringt sich in erlebenden Gesichten hindurch zu ihr. Gedankliche Formulierungen sind ihm auf diesem Wege nur Mittel. „Denn aller Glanz liegt,“ so meint er, „in dem Sinnlich-Faßbaren draußen. Und an jeder Zufälligkeit muß man freudig anpacken und das tiefe Gefühl darin entschleiern. Der Stoff,“ so fährt er fort, „ist nur der Köder, daß der notdürftige, eingeschränkte Mensch an die irrationalen Sonnenwerte anbeißt und sich so den Weg zum Unbegreiflichen vorwärts ziehen lasse. Er ist das Vehikel, in dem wie auch in allem Fleische das Unfaßbare einherfährt . . .“

Die stoffliche Buntheit, der sinnlich-naturalistische Reiz wird ihm zur „Kutsche“, in welcher der „Sonnenprinz“, das Geistige, sitzt. In dem „Grab des Lichtes“, in dem „Grab der Seele“, dem Stoff, wird letzten Endes doch immer nur „der offensichtliche Geist“ im Innersten wirklich werden. Carl Hauptmanns tiefste Menschlichkeit lebte in diesem sinnlich-faßbaren Erdreiche, welches das Erdreich der Seele, der inneren Schau und des ‚Schöpferisch-Persönlichen‘ ist, und das er so gern als die ‚Heimat‘ und den ‚Mutterboden‘ der Persönlichkeit bezeichnete. Der Persönlichkeit, die ihm charakteristischerweise ‚Naturwesen‘ ist, die ein Ganzes ist, eine „aus lebendigen Quellen gespeiste Wirklichkeit“ – die einzige wahrhafte Wirklichkeit, die es gibt! Carl Hauptmann ist der Gestalter dieser inneren, von innen her „wirkenden“ Wirklichkeit: dies trennt ihn weit vom Naturalismus. Er ist der seherische Verkünder der individuellen Persönlichkeitswirklichkeit: das rückte ihn zeitweise den subjektiven Ekstasen der Expressionisten nahe. Carl Hauptmann schafft aber jener tieferen Wirklichkeit der Person durch realistische Mittel der Alltagswirklichkeit Form: das kennzeichnet ihn als Schlesier. Denn ‚schlesisch‘ im echtesten Sinne, von Angelus Silesius und Jacob Böhme bis zu Arthur Silbergleit und Arnold Zweig ist es, das Überträgliche in den Formen des Täglichen und durch die Formen des Täglichen zu deuten. So erscheint im realistischen Alltags-Milieu die symbolische Spannung: das Magische. Und alle jene typischen Gestalten Carl Hauptmann’scher Prägung, wie der Händler Lipps in *Austreibung*, der Vater Jonathan in der *Langen Jule*, die irre Prinzessin in den *Armseligen Besenbindern*, wie der Erfinder in *Tobias Buntschuh*, wie Mander in *Gaukler, Tod und Juwelier*, der Domorganist in *Musik*, der Berghäuer Petrus Heissler im *Tedeum Krieg*, Gestalten wie „Einhart der Lächler“, der „Vagabund“

und „Johannes“ in *Schicksale* – zeigen diese Richtung an. Das ursprünglich Wirkliche verwandelt sich in einen von tieferen Kräften gesteuerten Wirbel von Geschehnissen, Vorgängen, Absichten und Zufälligkeiten, in welchem der „Schauensmensch“ befangen und gefangen ist, eingekettet und eingebettet, bedrückt und bestürmt, niedergehalten und erliegend, und das doch nicht die Welt ist, die eigentliche Welt, jene Welt der schauenden, in sich strömenden Persönlichkeit, die allein die wahre Wirklichkeit aus sich heraus schafft. Den Widerspruch von Persönlichkeit und Umwelt, von Naturwesen und Kulturwesen, wie Hauptmann es einmal formuliert,² gestaltet er in immer neuer Schau. Dazu dient ihm seine Dichtung und sein Denken, wie er es im *Tagebuch*, in der *Uralten Sphinx*, im *Mythos von der Seele*, im *Geheimnis der Gestalt* niedergelegt hat. Dieses „Geheimnis der Gestalt“, das uns Carl Hauptmann sichtbar zu machen versuchte, das ist es, was seine geistige Hinterlassenschaft bedeutet, die nicht als totes Inventar in das Museum der Literaturdenkmäler gehört, sondern zum Keim fortbildender Wirkung für die an einem Scheidewege angelangte Menschheit werden kann. Die Erkenntnis der Trennungslinie von Kosmos und Akosmia, von Unbildung und Gestalt, von Untat und Tat, von bösem Traum und vernünftig geformter Wirklichkeit wird immer mehr zur Aufgabe und Entscheidung. Wenn nach einem Worte Kasimir Edschmids der deutsche Stil nicht zwischen Iphigenie und Hedda Gabler, sondern zwischen Wozzek und Hidalla, zwischen Büchner und Wedekind liegt, so gehört auch Carl Hauptmann in diese Reihenfolge: sein Hinabsteigen in die schöpferischen Tiefen des Ichs, des Charakters, der Persönlichkeit ist ein Neubeginn. Es ist eine Erneuerung unserer Gegenwart und eine Verkündigung für den Wiederaufbau „unserer Wirklichkeit“.

Daher ist es nicht erschöpfend, wenn man, wie dies sogar vonseiten einer liebevollen Versenkung in das Werk des Dichters geschehen ist, „Milieu und Charakterzeichnung“ als Grundlagen Carl Hauptmann’scher Dramatik erkennt. Dies gibt nur einen Teil, und nicht den wesentlichen, seines Schaffens. Ohne zu erkennen, wie sehr seine ersten Dramen: *Marianne* (1893), *Waldleute*, *Ephraims Breite*, *Austreibung*, *Die Rebhühner*, vom Naturalismus bestimmt sind, und ohne zu bestreiten, daß um die Jahrhundertwende ein nur mehr äußerlicher neuromantischer Symbolismus in Werken wie *Die Bergschmiede* (1901) und *Des Königs Harfe* Platz greift, der erst über *Napoleon Bonaparte* und *Moses* in der *Langen Jule*, in den *Pan-Spielen* und im *Tedeum Krieg* zu einer Verinnerlichung gelangt, um dann in den *Armseligen Besenbindern*, in *Ismael Friedmann* und in den letzten Werken seines Lebens: *Die drei goldenen Straßen*, *Der letzte Zar*, *Tantaliden* voll zum Durchbruch seiner eigensten und prophetisch-visionären Gestaltungseigenart zu kommen – ohne, wie gesagt, diesen Zwiespalt eines mit sich selbst entzweiten Geistes, der erst über weite Irrwege zu sich zurückfindet, zu übersehen, muß man, so meine ich, den Blick doch schärfen für das, was ‚hinter‘ all dem Bemühen steht,

² *Unsere Wirklichkeit*, München 1902, S. 27 ff.

um zu dem ‚eigentlichen‘ Carl Hauptmann vorzustoßen, der sich nicht im Naturalismus, Symbolismus oder Expressionismus erschöpft hat, sondern auch heute noch zu uns spricht. Die Schwierigkeiten, welche sich seinem Wege, der der Erschließung der tieferen Wirklichkeit der Gestalt hinter der nur „durch Gewohnheit und Übereinkommen“ angenommenen Wirklichkeit des Alltags gilt, entgegenstellten, — das Unvollendete in seinem Werk, was zum Teil seinem überraschenden Tode zugeschrieben werden muß, — das Fragmentarische der dramatischen Ausführung, die nicht immer willig ist, sich dem Gesetz des Unfaßbaren zu unterwerfen, — die viel diskutierten Unzulänglichkeiten rein formaler oder auch stofflicher Natur, — all dies darf nicht gemessen werden und sollte nicht gemessen werden an einem Kriterium ihm wesensfremder Art, wie es zum Beispiel die naturalistische Theorie oder das Werk Gerhart Hauptmanns ist! Sondern so berechtigt und unleugbar diese Einwände sind, sie verlangen eine eigene Blickwendung, die nur dem Dichter selbst zukommt und in die man sich selbst hineinstellen muß, um sein Wesen und seine besondere Aufgabe angemessen beurteilen und würdigen zu können. Wie sehr C. H. zu Lebzeiten unter der Mißdeutung und besonders der schnellen Vergleichsfertigkeit der journalistischen Kritik litt, die ihn „einzurichten“ versuchte, ehe sie den eigentlichen Sinn seiner Gestaltung erfaßt hatte, das bewies mir seine helle, aufrichtige Zustimmung, ja, fast möchte ich sagen, begeisterte Aufnahme meiner eigenen bescheidenen Deutungsversuche, die mir, damals noch als Studenten, in seinen letzten Lebensjahren tastend und dem Wesen seines Werkes nachspürend vergönnt waren. Dabei kam manche Klage über eine Art Parteienfehde und mißverstehendes Übelwollen, aber auch manche erleuchtende Erhellung über die Zusammenhänge des Schöpferischen im Menschen und der Welt, in der er lebt, zur Sprache. Alle jene optisch abgrenzenden und „bild“enden Kräfte wurden in seiner Rede beschworen, die er so oft zu gestalten versucht hat und die kein anderer neuerer Dichter so lebendig-inbrünstig und bewußt erlebte, wie Carl Hauptmann. Zwischen Leib und Seele, zwischen Schöpfung und Persönlichkeit, zwischen Ding und Symbol, zwischen Erscheinung und Gestalt, zwischen Denken und Er-schauen kreisten seine Gedanken und lagen seine Probleme.

Mir drängt sich, wenn ich den mir vorliegenden Briefwechsel,³ der die Zeitspanne von 1917 bis 1919 umfaßt, als Ganzes betrachte und das Allgemeingültige sichtend daraus hervorzuheben versuche, besonders ein Schreiben auf, in welchem er mir über die eben stattgefundene Uraufführung von *Tobias Buntschuh* am Deutschen Theater in Berlin mit Max Pallenberg in der Titelrolle berichtete. Der Brief ist datiert „Mittel-Schreiberhau, 14. April 1917“. Er schreibt darin: „Wie viel Böse, die allzu gern meinen Buckligen totschlagen wollten! Doch die derart Lebendigen kann man nicht totschlagen! Sie hätten kommen sollen und sehen, welche Reihen von Jugend für mich und Tobias ihre Leidenschaft

³ Dazu vergl. *Leben mit Freunden*, Berlin 1929, worin Briefe an mich enthalten sind.

einsetzen. Am Mittwoch stieg das Werk wieder. Donnerstag drahtete mir Pallenberg: „gestern total ausverkauft“. Also auch äußerlich hat er sich nicht stören lassen. Wie sagt doch Goethe: — „und ihres Bellens lauter Schall beweist erst, daß wir reiten.“ Und in einem anderen Schreiben vom 8. Februar 1918: „Es ist nicht immer, daß man einen so überzeugten und verständnisvollen Widerhall findet. Und mir scheint, daß Sie auf besondere Weise meinen Wegen gefolgt sind. Nicht bloß in der Besprechung der *Langen Jule*. Denn natürlich haben Sie ganz richtig gesehen, daß dieser ‚Vater Jonathan‘ Kern und Sinn ist. Die Liebe als Rachegeist. So erschien es mir plötzlich, wie ich das Drama bis zum letzten Ton geschrieben hatte. Aber vor allem auch überraschten Sie mich mit Ihrem Aufsatz über den *Gaukler*. Sie wissen ja, daß ich nie plane. Ich habe vom ersten bis zum letzten Ton des *Gauklers* nicht gewußt, was werden „sollte“, noch wurde. Ich habe also auch nie gewußt, daß sich im *Gaukler Tobias Buntschuh* kompensierte. Und noch viel weniger, als der dritte Teil der *Goldenen Straßen* entstand, daß ich an einer Trilogie arbeitete, die sich mit diesem Werke vollenden sollte. Es kam mir alles erst nachher. Und wie im Rausch. Und wie in freudiger Bestürzung. Aber nun freue ich mich auch ganz herzlich, wie Sie feinfühlig nach- und vortasten. Da will ich Ihnen aber vor allem noch schnell sagen, daß der Dritte Teil der Trilogie nun definitiv heißt: MUSIK. Und daß die Trilogie selber jetzt definitiv den Titel trägt: DIE GOLDENEN STRASSEN. *Musik* wird ein Werk! Ich flenke, daß ich es mir nicht bloß einbilde. Es liegt bereits da. Und wartet, daß der Frühling ein paar Goldlichter darüberstreut. Und dann soll im Frühling, etwa Mai oder Juni, das volle Dreigespann in die Öffentlichkeit kutschieren. Wolff will sich mit diesem Buche besondere Mühe geben“⁴

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um das oben Dargetane zu bekräftigen: Mit welcher innerlichen Ergriffenheit Carl Hauptmann überreichen Dank für einen Versuch spendete, der, wenn auch in noch so unvollkommener und lückenhafter Weise, dem eigentlichen Sinn seiner Gestaltungsabsicht nachzuspüren trachtete und der ein klein wenig sich aus der Schablone der gewohnten Kritik heraushob, welcher er Zeit seines Lebens und Schaffens als „Bruder“ ausgesetzt gewesen war. Seine freudige, enthusiastische und rückhaltlose Zustimmung beweist, daß unsere anfangs ausgesprochene Meinung richtig ist: das Wesentliche im Lebenswerk des aus seiner Verheißungsvollsten Schaffensperiode jäh Abgerufenen sei nicht in dem oft erwähnten „Naturalismus des Milieus“ gegeben, liege nicht in der sogenannten „bodenständigen Charakterkunst“. Vielmehr waren Kräfte und Ziele in diesem „Wald- und Wiesenpoeten“ mächtig, die über die vergangene Kunst- und Kulturepoche hinauswiesen und deren endgültige Formung, Schau und Bewußtwerdung erst in unse-

⁴ Gemeint ist der frühere Münchner Verleger Kurt Wolff, der jetzt seit einigen Jahren am Washington Square in New York seine Tätigkeit erfolgreich im Verlag Pantheon Books Inc. fortsetzt.

ren Tagen als eine Aufgabe der Kunst, der Besinnung, der geistigen Be- trachtung sichtbar werden, wie Existenzialismus, Schicksalsfrage, Bestim- mung, Schuld, kurzum die Beschaffenheit von Charakter, Wirklichkeit, Realität unseres Lebens. Was Carl Hauptmann als letztes Ziel seines Strebens und vorausahnenden Schauens und Bildens vorschwebte, das können vielleicht einige Sätze, die ich mir aus Gesprächen mit ihm no- tierte und die besonders aufschlußreich scheinen, in markanter Weise hier veranschaulichen:

„Der Künstler,“ sagte er einmal an seine alte Garten-Linde gelehnt, während seine Augen wie in innere Fernen gerichtet waren, „der Künstler muß das Gras ausjäten, das zwischen seinen Blumen wuchert. Diese Jätarbeit ist seine künstlerische Tat. Das ist sein Bilden, Formen und Schöpfen. Wie unsichtbare Fäden gehen die Gedanken von der Öffnung unseres Mundes aus; schlingen sich schleimig um das grüne Blätterwerk der Worte; verkleben die feinen Wurzeln des Bedeuteten und Gemeinten. Die Worte freimachen von den tausendfältig verwirrten Fäden, sie wieder zu Anschauungen zu machen, die sie in ihrem Heimatlande, der Seele, waren: das ist das Werk des Dichters. Die Schauensseele, die heiligste innerste Gelassenheit in uns, zu erwecken — das ist seine Arbeit. Die Schauensseele, das ist der tiefste Kern unseres Seins und all unserer Exi- stenz! Vor ihr, der Schauensseele, sind alle Dinge ewig, gehaltvoll und voll Halt; vor ihr sind alle Erscheinungen groß und wesenhaft. Sie ist das Göttliche in uns, welches darum göttlich ist, weil es wie die Natur keine Zwecke kennt. Es ist das Einsame in uns, das uns gehört, uns allein. Große Volksmengen schweißt der Zweck zusammen, daß sie Taten vollbringen, die die Kraft des Einzelnen überragen. Aber dem wahrhaft Einsamen, der in der Ruhe und dem Halt der Schauensseele schwebt, ihm öffnen sich die Rätsel der Welt, der Existenz, des Schicksals und der Wirklichkeit von selbst wie auf ein Zauberwort, ohne daß er das Rüst- zeug der Vielen braucht. Dem Dichter, dem Heiligen und dem großen Wissenschaftler gehört die Schauensseele. Denn wenn ich Sinnliches abbilde oder wenn der große Physiker Sinnliches erfindet, so tue ich und tut er es nicht, um „real“ zu scheinen oder zu wirken, sondern um konkret zu sein. An die Konkretheit der Erscheinung glaube ich, nicht an ihre sogenannte Realität. Ihre wahre Realität liegt tiefer, jenseits des Konkreten, das nur ihre ‚Erscheinung‘ ist....“

In den Gestalten echt Carl Hauptmann'scher Prägung, wie wir sie vorher anmerkten und in Erinnerung brachten, sucht der Dichter jener schicksalslösenden, existential-gerichteten, Lebensphänomenologie-treibenden Schauensseele, die nichts anderes als die reale Persönlichkeit in ihrer von Zwecken, von Zeit und von begrifflichen Einteilungen unbefleckten Gesamtheit ist, nahe zu kommen. Aber sein Schicksal war es, daß seine zeitgenössische Welt nicht in der Konkretheit, sondern in der Realität der Erscheinung den eigentlichen Sinn seiner Gestaltung und seiner li- terarischen Hinterlassenschaft suchte!

Stifters Erzählung: DER FROMME SPRUCH

CHRISTINE OERTEL

University of Kansas

Über Stifters Erzählung *Der fromme Spruch* sind noch wenige Versuche eindringender Kritik gemacht worden. A. R. Hein, der erste Stifterforscher, steht dem Werk verständnislos und ablehnend gegenüber. Seitdem hat Pouzar (1928) der Erzählung hohen künstlerischen Wert zuerkannt, und Steffen (1931) hat feinsinnige Bemerkungen darüber gemacht. Wilhelm Kosch dagegen empfindet noch 1946 die Gestalten als mißlungen, ohne weiter auf das Ganze einzugehen.

Neuerdings wird die Novelle, wieder wie am Anfang der Stifterforschung, von dem englischen Forscher Eric Blackall als ein enttäuschen- des Werk eines erschöpften, kranken Mannes beiseitegeschoben,¹ denn die Menschen, meint Blackall, und ihr zeremoniöses Betragen und sich Geben seien leer und trivial im Vergleich zu denen im *Nachsommer*.² Es ist zu bedauern, daß er den *Frommen Spruch* dem weitausladenden *Nachsommer* gegenüberstellt, denn Blackall selbst empfindet, daß zwischen der Atmosphäre auf Schloß Biberau und der Atmosphäre im Rosenhaus ein großer Unterschied liegt. Man sollte ferner erkennen, daß auch die Absicht des Dichters, und daher die Handlung, die Konstruktion, der Ton und der Stil im *Nachsommer* und im *Frommen Spruch* so verschieden sind, daß eine Vergleichsmöglichkeit dieser beiden Werke kaum vorhanden ist.

Der fromme Spruch bedarf einer neuen Bewertung, die aus einer Interpretation des Werkes selbst hervorzugehen hat.

Scharf und ablehnend ist Wilhelm Kosch's Charakterisierung der Gestalten in dieser Erzählung:

Hier stehen keine Menschen vor uns, sondern Puppen, deren schnarrendes Räderwerk mit dem wirklichen Leben nichts mehr gemein hat. Den verknöcherten blutleeren Alten Dietwin und seiner Gemahlin (sic!) ³ Gerlint entspricht das junge Paar gleichen Namens.⁴

Kosch verkennt nicht nur das wahre Verhältnis zwischen dem Geschwisterpaar Dietwin und Gerlint, sondern er verfehlt auch zu sehen, daß das Verhältnis zwischen Vetter und Base (die jüngeren *Dietwin* und *Gerlint*)⁵ Züge aufweist, die in warm menschlichen Tiefen wurzeln. Schon als Kinder spielten die beiden nicht friedlich miteinander; im Gegenteil, sie stehen sich mit Kampf- und Herrschlust gegenüber. Sie treiben es mit

¹ Eric Blackall, *Adalbert Stifter* (Cambridge, 1948), p. 350: „But let us not dwell on this disappointing work. In these last two stories we can see Stifter's power failing as an artist. But his health was breaking up too.“

² *Ibid.*, p. 349: „These people are more trivial, their lives empty compared with those of Risach and Mathilde, their conversation dressed-up formalities.“

³ Gerlint ist nicht die „Gemahlin“ Dietwins, sondern seine Schwester.

⁴ Wilhelm Kosch, *Adalbert Stifter und die Romantik*, Nymwegen, 1946.

⁵ Fortan in Cursiv, um sie von den Älteren zu unterscheiden.

ihrer Feindschaft weiter noch als die zwei wunderlichen Nachbarskinder in Goethes *Wahlverwandtschaften*:

(*Gerlint zu ihrem Bruder*) Du erinnerst dich des Schreckens, da er das Mädchen einmal bei dem Nacken faßte, es zu Boden warf und mit dem Haupte so lange in das Gras hielt, bis es sich nicht mehr regte, und wie er es dann losließ, und wie sie aufsprang, ein Messer von unserem Gartentische nahm und nach ihm stach, und wie er die Wunde von uns nicht untersuchen ließ, den Hemdärmel zurückstreifte und den Arm, von dem Blut herunterrann, wie im Kriegsruhme emporhielt. Sie war blaß geworden, er aber ging schweigend davon (669 f.).⁶

Bei ihrer ersten Begegnung auf Schloß Biberau läßt der übertrieben höfliche Ton der Begrüßung dieser beiden jetzt Erwachsenen vermuten, daß sie ihr Kindheitsverhältnis in höflicher, erwachsener Weise weiterführen werden. Jeder versucht den anderen zu übertreffen. Das schönste Erzeugnis ihres wetteifernden Strebens sind die Rosengärten. Die Rose, das Symbol der Liebe, wird in diesem Kampf zur stachligen Blütenwaffe.

Daß die Novelle kein leeres Puppenspiel ist, beweist am besten die Schilderung von *Gerlins Spaziergang* (695-698). *Gerlint* betrachtet die Eiche, „die als gewaltiges Gebilde die geneigte Fläche beherrschte.“ Der Stamm ist stark und mächtig, die Äste sind gefällig um die tragende Säule verbreitet. „An ihren tausend Ausläufern war das strotzige kraftvolle Laub.“ *Gerlint*, die eben in den Kreis ihrer Verwandten eintritt, um sich da als ein Ausläufer der Familie kräftig zu betätigen, geht um den Baum herum und betrachtet ihn von allen Seiten. Dann sieht sie einen großen Felsen, der ein wenig schief aus der Erde emporragt. „Er war ein Granit von ernster grauer Farbe, es waren die tausend Zeichnungen des trockenen grauen Mooses auf ihm, und die Bäche des Lichtes der Sonne gossen sich auf seine Fläche.“ Dieser Stein mag *Gerlint* an die Tradition ihrer Familie erinnern, die von tausend Schicksalen gezeichnet ist, und die auch ein wenig schief aus der Vergangenheit hervorragt, doch fest und beständig ist wie Granit, und von Segen bestrahlt. *Gerlint* steigt auf eine Höhe und sieht von hier auf die Herrlichkeit der Erde und auf das Treiben der Menschen hinab, und sie betrachtet den glänzenden Himmel. Über ihr Gefühl sagt der Dichter nichts aus. Sie steht nur da, still in einsamen Gedanken. Als sie ihre Schritte dem Schloß wieder zuwendet, sieht sie auf einer freundlichen Wiese *Dietwin* wieder. Sie hat ihn bereits an dem Baum und an dem Felsen erblickt und daher ihn in die Gedanken über ihre Bestimmung hineingezogen. Durch die Schilderung der Landschaft wird der innere Zustand *Gerlins* symbolisch dargestellt. Leer ist diese Gestalt nicht.

Wären die Alten so „verknöchert“ wie Kosch behauptet, so hätten sie sich nicht verleiten lassen, sich einzubilden, sie seien von Neffen und Nichten mit Leidenschaft geliebt. Da die Kruste der Feindseligkeit so lange den Durchbruch der wahren Liebe *Dietwins* und *Gerlins* zuein-

⁶ Adalbert Stifter, *Gesammelte Werke* (Insel-Verlag, Leipzig, 1923-30), V. 669.

ander verhindert, so schafft sich diese Liebe einen Ausweg und fließt in die Bahnen der schon vorhandenen verwandschaftlichen Neigungen zu Onkel und Tante. Die Jüngerinnen wissen mit ihrem durch Liebe und Haß bedrängten Herzen nicht wohin und sind sich nicht darüber klar, wo das wirkliche Ziel ihrer Sehnsucht liegt. Die Älteren hätten aber erkennen müssen, daß sie selbst nur als Stellvertreter dienen, und daß die Neigung von Neffe und Nichte zu ihnen nur eine Projektion und ein Reflex ihrer latenten Liebe zueinander ist. Doch die menschlichen Schwächen von Onkel und Tante verhindern eben eine solche Einsicht.

Der Frühling geht immer rascher in das Land und wird immer heißer; die blühenden Rosengärten berauschen; *Gerlint* reitet immer schneller; die Tante kann des Nachts nicht schlafen. In den Berichten über die Zwiegespräche (Onkel mit Nichte an der Eiche und Tante mit Neffen im Bildersaal) zeigt sich die Aufgewühltheit in den Herzen dieser vier Verirrten. Die Spannung in dieser Atmosphäre erotischer Verwirrung wächst zu solcher Unerträglichkeit, daß *Dietwin* und *Gerlint* die Flucht ergreifen wollen.

Die Szene zwischen *Dietwin* und *Gerlint* im Bildersaal, nachdem sie von dem Reiseplan der Älteren gehört haben, ist ein Meisterstück der Psychologie. Die beiden betrachten wie so oft die geliebten Bilder, welche Tante und Onkel in der Jugend darstellen, als sie noch dem Aussehen der jungen *Gerlint* und *Dietwin* genau entsprechen. *Dietwin* als Mann eröffnet die Aktion mit einer Bemerkung über die Vortrefflichkeit und Unvergänglichkeit dieser Bilder, die ihren Wert haben werden, lange nachdem man nicht mehr weiß, wen sie vorstellen. Gewiß deutet *Dietwin* damit auch auf den Familienstamm von der Weiden, der auch lange bestehen soll, nachdem die Jetztlebenden vergangen sind. Nun endlich fügt sich *Gerlint* ganz in die Rolle des untertänigen Weibes und antwortet zu allem übereinstimmend und kleinlaut. Nur zuletzt, als *Dietwin* ihr vorwirft, sie werde nach dem Abschied der Tante selbst Besuche empfangen, gibt sie ihm eine Zurechtweisung, die entweder als sittsames Ablehnen seiner unausgesprochenen Vermutung gelten kann, oder aber seine eifersüchtige Befürchtung bestätigt: „Ich werde die empfangen, die sich für mich ziemen.“ Der stolze *Dietwin* sieht sich durch diesen feinen, weiblichen Stich entwaffnet. Er bekennt seine Eifersucht und damit seine Liebe. Jetzt ist die Feindschaft gebrochen und mit einem Ausruf der Erlösung umschlingen sich die beiden.

Der Irrtum der Älteren wirkt höchst komisch. *Dietwin* und *Gerlint*, die anfangs so selbstzufrieden ihren Zustand abgeklärter Gelassenheit feststellen, die nun meinen, allen menschlichen Leidenschaften überlegen zu sein, werden doch von Eitelkeit verführt, an die Echtheit einer verirrten Liebe der Jüngerinnen zu ihnen zu glauben. Zwar empfinden sie etwas Unnatürliches in dieser Neigung, doch zweifeln sie nicht daran. Sie erwägen vorsichtig die Konsequenzen, die eine eheliche Bindung mit den Geschwisterkindern für sie haben würde. Daß der Leser die Entwicklung

des Irrtums voraus sieht und das wahre Verhältnis durchschaut, erhöht die Wirkung des Humors. Dietwin und Gerlint, die sich an den frommen Spruch halten, daß Ehen im Himmel geschlossen werden, haben zuvor festgestellt, daß eine Ehe zwischen *Dietwin* und *Gerlint* eine naturgemäße, eine vom Himmel geschlossene sein würde. Indem sie nun dem Himmel durch ihre eigene Klugheit etwas nachhelfen wollen, verwickeln sie sich selbst beinah in eine ganz unfromme, lächerliche Situation.

Die Geschwister pflegen einen formelhaften Lebensgang ruhiger Ordnung, und als das Chaos fragwürdiger Leidenschaft drohend an sie herantritt, werden sie tief beunruhigt. Sie versuchen zuerst selbst dieses Chaos durch Hinweis auf Parallelfälle in der Geschichte der Familie in Ordnung zu bringen. Man lächelt über Gerlint, die so weit greift und das Unordentliche ordnungsgemäß deuten will. Zweifellos schreckt aber doch die Jugendlichkeit *Dietwins* und *Gerlins* das Geschwisterpaar von dem Gedanken ab, mit ihnen in die Ehe zu treten. Sie haben eigentlich nicht Mut genug, ihren ruhigen Zustand durch eine solche Veränderung zu gefährden. Die Tante entzieht sich der Versuchung durch Hinweis auf das selige Andenken ihres verstorbenen Gatten. Der Onkel weist auf das Unpassende, das eine Ehe zwischen Jugend und Alter stets in den Augen der Welt hat. Sie beschließen, die Neigung der Jüngeren durch Entfernung von ihnen abzulenken.

Als aber die wirkliche Sachlage zu Tage tritt und sie sehen, daß ihre beunruhigenden Vermutungen nur auf Wahn beruhten, daß ihre ängstlichen Sorgen unnötig waren, sind sie mehr bestürzt als erleichtert. Beide schweigen einen Augenblick nach der langerhofften Ankündigung von der Verlobung zwischen *Gerlint* und *Dietwin*. Die Tante versucht dann die rechten Worte zu finden und fängt beinah an zu stottern. Der Onkel ermutigt seine Nichte, sich recht zu besinnen, ob sie sich nicht vielleicht lieber anders (beziehungsweise zu ihm) bekennen möchte: „Du kannst frei handeln, liebe Gerlint, überlege und tue, wie du willst, wir werden deinen Ausspruch in Betracht ziehen.“ Nachdem sie ihren Ausspruch fest und bestimmt zugunsten des Vetters gegeben hat, küßt sie der Onkel herhaft auf den Mund, „und aus seinen Augen quollen Tränen hervor.“ Die vermeinte Liebe der Jüngeren war den Älteren reizvoll und angenehm schmeichelnd, und die Botschaft der Verlobung berührt sie wie ein plötzlicher Verlust. Sie erholen sich aber schnell davon und beginnen mit Eifer, Vorbereitungen für eine prachtvolle Heirat zu veranstalten.

Außerlich haben die Geschwister wohl ihre Würde bewahrt. Die größte Sorgfalt wird Dietwin anwenden, daß niemand erfahre, welche Gedanken er gehabt hat. Der Leser *hat* aber diese Gedanken erfahren und den würdevollen Dietwin auf einer Dummheit ertappt. Die umständliche Korrektheit, die den Umgang dieser Menschen beherrscht, das Formelhafte, das ihre Reden und ihre Handlungen regiert, belichtet ihr Straucheln mit mildem Humor. Dietwin hat ja das Leben aller in dieser Familie streng nach einem Dreistufenprinzip geregelt: erste Stufe — Hef-

tigkeit, zweite Stufe — romantische Einbildungungen, dritte Stufe — ruhige Gelassenheit. Daß er dem Leben durch diese theoretische Abstraktion gar so überlegen ist, daß er so sicher ist, selbst schon auf der dritten Stufe zu wandeln, macht seinen Rückfall in romantische Einbildungungen zu einem komischen Ereignis. Er ist darüber am Ende belustigt und ironisiert sich selbst: „Wir, meine liebe Schwester Gerlint, werden nun auch doch in die dritte Abteilung unseres Stammes einrücken.“

Mit welchem Mittel verbindet nun aber der Dichter die schwankhafte Handlung mit der ernsten Lebensgesinnung der Älteren und der Unausgeglichenheit der Jüngeren? Wie erreicht der Dichter die Wirkung leichten Humors statt schwerbelasteten dummen Spaßes? Die Kunst dieser Novelle liegt in einer doppelten Technik. Einmal macht Stifter von der Möglichkeit des epischen Distanzierens Gebrauch, indem er allzu leidenschaftliche Begebenheiten in die Vergangenheit legt.

Von dem heftigen Betragen der Kinder kann die Tante ohne Aufregung erzählen, weil es ja vor so vielen Jahren geschehen ist. Die Unterredungen zwischen Onkel und Nichte an der Eiche und zwischen Tante und Neffen im Bildersaal spielen sich auch nicht vor unseren Augen ab, sondern werden durch die Berichtform in Abstand gerückt. Wie die Personen weder sich selbst zu nahe treten noch in des anderen Seele neugierig hineinspähen,⁷ so bewahrt auch Stifter ehrwürdige Entfernung vor ihnen. Gemütszustände werden nicht breit ausgeführt, sondern nur angedeutet. Die Ergriffenheit des jungen Mädchens nach ihrem Spaziergang, z. B., zeigt Stifter mit äußerster Zartheit:

Sie setzte sich in ihrem Gemache auf ein Sofa. Da ihre Dienerin Sophie hereingekommen war, bedeutete sie dieselbe, wieder fortzugehen. Sie blieb lange auf dem Sofa sitzen. (698).

Das andere Kunstmittel ist das kindlich anmutende Zahlenspiel, womit der Dichter die Handlung von realistischer Wirklichkeit ablöst, so daß das Ganze als Spiel wirkt. Die Begebenheiten, die sich über drei Jahre erstrecken, werden in drei fast gleichlange Teile eingefaßt. Es liegen sechs (3 mal 2) Jahre zwischen den Geburtstagen der Geschwister, die sogar am gleichen Jahrestag geboren sind. Auch *Dietwin* ist sechs Jahre älter als seine Base *Gerlint*. Man feiert das Geburtstagsfest der Älteren am 24. Tag des 4. Monats, mit Zeremonie und mit Geschenken. Tante Gerlint erhält 4 Reihen Perlen, 20 (2 mal 10) Edelmarderbälge und 2 seidene Schlüsselbänder (grau und schwarz, die einzigen zwei Farben, die sie nach dem Verlust ihres Gatten trägt). Onkel Dietwin bekommt 2 gestickte Lorbeerkränze und 2 junge Rappen. Dietwin hat seiner Schwester drei Dinge anzukündigen, die in dem Wunsch gipfeln, daß *Dietwin*

⁷ Die Zeremonie in dem Schlosse beruht auch auf gegenseitiger Würdigung. Siehe dazu Konrad Steffens, *Adalbert Stifter und der Aufbau seiner Weltanschauung* (Horgen-Zürich, 1931), 88 f. „Das Gesetz des Zeremoniells, das die Beziehung von Mensch zu Mensch regelt, d. h. unter der äußern Form der Zurückhaltung und klaren Abgemessenheit das rein-geistig Hoheitsvolle beinahe wie im sternischem Reigen zum Ausdruck bringt, es ist gleich zu Anfang von Stifters Altersnovelle *Der fromme Spruch* wundervoll verbildlicht.“

seine Base *Gerlint* heirate. Diese Sache hat nun zwei Seiten: die Feindseligkeit zwischen den beiden jungen Leuten scheint ungünstig; die wunderbaren Entsprechungen ihrer Entwicklung mit anderen von der Weiden scheint anzudeuten, daß der Himmel eine Verbindung zwischen ihnen schließen wird. Den Eintritt *Gerlins* in den Familienkreis auf dem Schloß feiert man mit „dem Mahle zweiten Ranges“, wobei die Tante erklärt, daß „das Mahl dritten Ranges“ das Gewöhnliche sei, „das Mahl ersten Ranges“ nur bei Verlobungen und Heiraten veranstaltet werde. Zwei Rosengärten erblühen im Frühling. Das nächste Jahr züchten *Gerlint* und *Dietwin* je zwei Kühe, und ernten je zweierlei Getreide. Die Verirrung der jungen Leute ist besonders merkwürdig, meint der Onkel, weil diese Verirrung zweimal vorkommt.

Die Handlung gipfelt in zwei Heiraten: der zwischen *Dietwin* und *Gerlint* und der zwischen Auguste und dem Grafen von Steinheim. We nach einem gesellschaftlichen Tanz haben sich die Pärchen alle richtig zusammengefunden. Die Zeremonie in dem Schloß gleicht der Zeremonie eines alten Tanzes: das Betragen ist stilisiert nach Regeln, man unterhält sich mit leichten Scherzen und artigen Komplimenten.

Der Ernst und die Komik werden in dieser Novelle nicht zusammen geworfen. Durch die Formkunst werden beide Elemente ganz rein aufgelöst und ein Gebilde entsteht, so leicht und zierlich, daß man es wohl am besten als Arabeske charakterisieren kann. Der Dichter spielt hier wie in keiner andern Erzählung, und wenn man diese Novelle ein Puppenspiel nennt, muß man wenigstens zugeben, daß die Gestalten menschlich besetzt sind. Pouzar kann man sicher beistimmen, wenn er sagt:

Mit seiner reifsten Kunst hat Stifter hier dem Schönen gehuldigt, mit einer Kunst, die sich ihrer ganz bewußt geworden ist und zur höchsten Stilisierung, ja bis an den Rand des Spielerischen geht . . . So zierlich und duftig wußte der alte kranke Stifter zu dichten! ⁸

Nach all den Verdoppelungen und Verdreifachungen stellt sich eine Einheit voller Freude her. An manchen Stellen in der Novelle sieht man, wie sehr es den Menschen um Einigkeit und Harmonie zu tun ist:

„Und nun sind unsere Gedanken ein Gedanke,“ spricht *Dietwin* nach dem Liebesgeständnis. „Sie sind ein Gedanke,“ spricht *Gerlint*. Wir erinnern uns an ähnliche Stimmung unter den Geschwistern, als sie die Reise besprechen: „Weil wir nur so einig sind,“ sagt *Dietwin*, und die Tante antwortet, „Der Himmel erhalte die Eintracht der Geschwister, sie ist ein großes Gut.“

Am Ende ist Harmonie unter allen. Geschwisterliebe, Gattenliebe, Verwandtenliebe: eine Vielheit der Liebe, die sich auch nach außen wendet und die Freunde von Steinheim heranzieht, verbindet diese Menschen zur vollen, beziehungsreichen Einheit. Das ist der tiefere Sinn des arabesken Spiels.

⁸ Otto Pouzar, „Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen“, *Prager Deutsche Studien*, 43. Heft, (Reichenberg, i. B., 1928), 119.

BOOK REVIEWS

Georg Büchner,

*Karl Vietor. A Francke Ag. Verlag
Bern 1949.*

There are writers whose reputation or influence experiences a rebirth, or whose significance is reassessed whenever a profound change takes place in the political or literary climate. Georg Büchner is such a writer. After the devoted scholarship of Karl Emil Franzos rescued his work from long oblivion the naturalists studied the esthetic theory of his *Lenz* as a precursor of their own. A few decades later he was passionately admired by the expressionists as one of their flesh and blood. Their claim of kinship received ironic confirmation when, as Julius Bab tells us, some audiences reacted to performances of *Woyzeck* and *Leonce und Lena* with violent demonstrations against the author, thinking he was a member of the latest literary party. Time passed and the thirties saw at least one major effort, by Arthur Pfeiffer, to interpret Büchner in harmony with the demonic pretensions of the Third Reich. It is perhaps symbolical that the book under review, the sanest and most comprehensive appraisal of the life and work of Georg Büchner should appear at a time when German culture is so much in need of reorientation and reexamination of its tradition.

Vietor's book is not written for any ad hoc demonstration. It is the result of decades of preoccupation with Büchner problems. It is built solidly on special investigations which its author has published previously and on an exhaustive knowledge of the contributions of others. Though more than a biography it has the calm flow and restrained mellow style of the good biographies. The three principal sections of the book deal with the three spheres of politics, poetry, and science into which Büchner had poured with almost equal intensity the energies and enthusiasm of his meteoric life.

The section on politics includes virtually all the material of Vietor's 1939 publication, *Georg Büchner als Politiker*, but very skillfully rearranged to produce a more integrated account. Making use of analyses which show the influence of Engels and Mehring, Vietor distinguishes

Büchner's radicalism from that of the poets of "Young Germany" and relates it to the economic structure of German society. At the same time he explores the relationship between certain political realities in Germany and the intellectual tradition, as when he discusses the role of German idealism in inhibiting the will to action of men like Weidig, Büchner's collaborator on the *Hessische Landbote*.

A graceful assimilation of research combined with original interpretation characterizes the part which deals with Büchner's creative work. Unlike most writers on Büchner, Vietor realizes that Robespierre, as well as Danton, represents to some extent Büchner's tragic idea. His judgment of *Dantons Tod*, however, is influenced too heavily by the undoubtedly more sympathetic treatment which the poet accords to Danton. Yet it may be no safer to argue from this that Büchner's position was essentially in agreement with Danton's than it would be to draw a similar conclusion with regard to Goethe's emotionally prejudiced portrayal of Tasso.

The chapter on Büchner as a scientist goes further into the sources of his realism and discusses the similarities between his and Goethe's view of nature. The last chapter in the book relates *Weltschmerz* in Büchner and certain of his contemporaries to the social setting of the period. In this connection, Büchner students may find it interesting to compare Vietor's use of a Lenau quotation with the use of the same quotation (in part) by Georg Lukacs in his Büchner article in *Das Wort* of 1937.

As in every book, one can find some minor defects in the one under review. Thus one might question the propriety of running together in one quote passages from three different Büchner letters (p. 83), or the cryptic explanation of the reason for Büchner's forced return to Giessen (p. 27). Such flaws are apparently a by-product of an attempt to keep the book as free of cumbersome scholarly apparatus as possible. Otherwise the author might perhaps have found space for comparing Büchner's famous expression of historical fatalism, so crucial for the *Danton* interpretation, with an almost identical passage from St. Simon

quoted in the dissertation of Vietor's student, Honigman.

Finally, while Vietor makes effective use of his knowledge of the verbatim excerpts from historical sources which Büchner incorporated in *Dantons Tod*, he neglects literary influences almost entirely. That Büchner borrowed motifs, plans for scenes, verbal jests from Shakespeare is well known (there is a dissertation on the subject). It is true that his talent was great enough to forge adopted elements into new structures with new meaning. But Büchner was only 21 when he wrote *Dantons Tod*. Genius that he was, is it likely that he succeeded in fusing all the materials from his models so that no slag remained? A careful investigation to determine to what extent certain of the discrepancies between Büchner's professed beliefs and his literary practice are the result of an untried author's too great dependence on his models might prove rewarding.

—Herman Ramras

University of Minnesota.

Die Freundschaft zwischen Hutten und Erasmus,

Karl Büchner. *Brief des Erasmus an Ulrich von Hutten über Thomas Morus. Zweisprachige Ausgabe. Mit einem biographischen Essay und Anmerkungen des Übersetzers ("Dokumente abendländischer Bildung")*. München: Karl Alber Verlag, 1948. 74 pp.

It is the aim of the author (professor of Latin at the University of Freiburg) to prove the existence of a genuine friendship between Hutten and Erasmus, a friendship which was based on common humanistic ideals. No less is his work meant to serve as an explanation for the gradual discontinuance of these bonds after the latter half of 1519, something that, contrary to widespread belief, did not arise from religious or dogmatic motives, as the enduring relations between the two scholars, Erasmus and Melanchthon, sufficiently prove. In such a situation the letter of Erasmus, written at Antwerp, 23 July, 1519, and addressed to Hutten, is of particular significance.

We know that Erasmus cherished personal freedom and intellectual independence to such an extent that he preferred to abandon a given residence whenever outside interference endangered his liberty. It is in the light of this that Büch-

ner asserts (p. 10): "Er ist der erste Europäer, der in völliger Unabhängigkeit von den Früchten seiner geistigen Arbeit lebte und ein Leben nach seinem Willen aufbaute," to which I might add "ohne seinen Willen anderen aufzuzwingen." *Humanitas*, mutual benevolence, and what would now be called *Bildung*, occupied the mind of Erasmus throughout his life, *humanitas*, not just human nature but an attitude worthy of the nature of man, something that can be attained through the *litterae humanae, bona, elegantiores* (and all the other epithets of humanistic delight). A prerequisite for its cultivation is tranquillity, not turbulence and interference, hence his displeasure with the methods employed by Luther and Hutten which undermined a friendship as Erasmus conceived it.

Büchner presents here the problematic question regarding the amicable ties between Erasmus and Hutten, denied by Kalkhoff and advocated by Kaegi whose partly unsatisfactory argumentation Büchner, with the aid of letters and other references, corrects by substantiating his belief in a genuine, humanistic, and supra-personal friendship: "Die Freundschaft zwischen Hutten und Erasmus ist, so können wir sagen, in etwas Objektivem, in der *humanitas* gegründet" (p. 23). Even after the harmony between the two had suffered, as can be noticed from the different tenor of Erasmus' letters late in 1519 (of which several examples are cited), Erasmus continued to admire Hutten's intellectual qualities by simultaneously expressing regret over his impetuosity and increased participation in the political and religious conflicts of the time.

Between these two periods in the lives of Erasmus and Hutten falls the magnificent biographical letter of July, 1519, on Thomas More, the man and his character, which letter is here presented in the original Latin with a German translation on opposite pages. A mere reading of it will exhibit quite clearly the ideals and qualities common to these three men. There follows a chapter in which Büchner offers an evaluation of this letter from the point of view of form, style, and content (annotations are given at the end of the book). What is new in this case, the author points out, is the realistic observation of details, whose coherent and unobtrusive unfolding enables the reader to discern a winning and convincing characterization of

the ideal man and scholar as well as the spiritual harmony between the letter writer and his friend, More, a kind of biography unknown to both Antiquity and the Middle Ages. In this respect, we learn, Erasmus' letter occupies a significant place in the history of German biography, still to be published.

This well-written and highly informative little book, together with the reprint and the German translation of the impressive epistolary document, should be welcomed not only by those to whom the works of Erasmus and Hutton are not readily available but by all who are fascinated by these men and the age which they represent.

—William Hammer
Carleton College, Northfield, Minn.

Abriss der Altwestnordischen Grammatik,

Wolfgang Krause. (Sammlung kurzer Grammatiken Germanischer Dialekte. C, Abrisse, Nr. 7) Max Niemeyer Verlag / Halle (Saale), 1948.

This text supplants Noreen's *Abriß der altisländischen Grammatik*, (Max Niemeyer, 3. Auflage, 1913), which has been out of print for years. In the introduction, Krause defends the enlarged scope and modified pattern of the book by pointing to the prominent position early Norse studies are now assuming in the general picture of European literary history. As the broader term *alt-westnordisch* indicates, some attention is paid to the Old Norwegian language, especially for the benefit of students of Þiðreks Saga or Konungsskuggsjá.

The new book is, of course, primarily founded on Noreen's works. There are differences of opinion and presentation (e.g. u and w umlaut), and in designation (optative for conjunctive, e¹ and e² for Germanic æ and é). But the chief difference between the two works is reflected by the amount of space devoted to the various sections:

	Noreen	Krause
Vocalism	14	40
Consonantism	14	12
Accidence	39	56

The practical value of the new *Abriß* is greatly enhanced by the appended 16 page word-index.

The quantitative increase is due to the inclusion of more historical background, to fuller explanations and to the greater array of illustrative examples all the way

through. Krause has drawn on his knowledge of runes, and to a great extent substituted specific references to runic inscriptions for the usual asterisked Primitive Norse forms. There is hardly a page without one or two of these references, in special bold type. In the introduction ((§1-6), syntactic remarks (§108), and in the sections dealing with the reduplicating verbs (§143) and the preterite-presents (§149), the historical and explanatory additions are marked. Two entirely new sections of value are those on adverb formation (§§117 f.) and on the formation of Old Norse causative verbs (§153).

Qualitative improvements are also evident in Krause's re-organization of the material, which brings the *Abriß* closer to the standard historical Grammar. He deals with vowel breaking and umlaut under their own headings, where Noreen had references scattered through the sections on the various vowels affected. Consonants are taken up by Krause according to type (stop, spirant) instead of according to point of origin (dental, labial), and thus he is enabled to deal with Grammatical Change in one place, under the heading of the voiceless Germanic spirants (§74). Krause has also considerably simplified wording, e.g.:

(Noreen, §27, 3): (*w* wird) zu *u*, woraus nach §18 *o*, sonantisiert, wenn in folge des herabsinkens eines Zusammensetzungsgliedes zu völliger Unbetontheit ein unmittelbar nach *w* folgender sonant synkopiert wird und zwar nach der Zeit der allgemeinen *u*-Synkope, so daß *w* antekonsonantisch oder auslautend zu stehen kommen sollte, z. B. *hinnog* dort zu *vegr* weg, *dþgorbr* frühstück zu *verbr* mahlzeit, der Mannsnname *Aupon* (ags. *Eadwine*).

(Krause, §58, 4): (Urg. *w* ist zur Zeit der ältesten an. Handschriften) zu vocalisch *o* (bzw. *u* nach §47) geworden, wenn ein ursprünglich folgender Vokal im zweiten Kompositionsglied infolge Unbetontheit ausfällt. Beispiele: *dþgorbr*, *dþgurbr* (neben *dagverbr*) "Frühstück", *Sigurbr* (für *Sigvorbr*) PN, *Aupon* (ags. *Eadwine*) "Edwin".

Another simplification is the flexibility of treatment of irregularities afforded by Krause's adoption of the heading: "Lautliche und flexivische Besonderheiten" (§§81, 84, 86, 89, 91, 93, 95, 97), peculiarly suited to the Old Norse noun declensions.

Krause has concretely enriched and extended the material, and above all made

it easily accessible by his index. This book speaks well for current German scientific production and publishing, and it is to be hoped that it will be available for university use on this continent.

-H. N. Milnes

University of Toronto.

Rainer Maria Rilke,

Fritz Klatt. Amandus-Edition, Wien, 1948. 275 pp. Band I der Gesamtausgabe der Werke von Fritz Klatt.

In the foreword the author's widow states that "this Rilke biography" was partly destroyed by bombs during World War II and that her husband died before he was able to complete the task of reassembling the sections that escaped destruction and providing the connecting portions. She thereupon edited the manuscript according to the work plan he had intended to follow. This may explain the book's peculiar arrangement and the sketchy nature of some of its chapters.

Mrs. Klatt also says: "Es ist dies die erste Biographie über Rainer Maria Rilke," but this contention is contradicted by Klatt himself in the bibliographical chapter at the end of the book, "Literatur über Rilke," where he mentions at least two works which are biographies of the poet, namely those by Christiane Osann and J. F. Angeloz. The latter's *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète* Klatt expressly designates as "die bisher einzige Rilkebiographie." Klatt probably did not have access to the critical biography by E. M. Butler, published by Macmillan in 1941. At the risk of contradicting Mrs. Klatt a second time, one may even contend that her husband's book is no biography at all. True, the early chapters do contain biographical material, but it is presented in a cursory manner. The bulk of the volume consists of a number of chapters which are essentially essays on different aspects of Rilke's personality and works, bearing such titles as "Rilkes Einsicht in die Wirklichkeit des Daseins", "Rilke als europäischer Wanderer", "Sprache und Werk", etc. Much of the material in two previously published Rilke studies by Klatt is included in the present volume.

Throughout the book the author quotes copiously from Rilke's letters and works; indeed one of the chief weaknesses of the volume is this tendency to quote too much. One long quoted passage follows another, often without any comment by

the author, and when he does take the trouble to put in a few words of his own, they frequently are even more annoying than his silence, as when he remarks on Rilke's explanation of his departure from München to Switzerland in June, 1918, "mit diesen Worten ist vorbildlich und meisterhaft ausgesagt, was zu diesem Problem für alle geistig verantwortlichen Menschen zu sagen ist," or when he writes about Dr. Haemmerli's account of Rilke's death, "Dieser sachliche Bericht des Arztes, der ihn in den Tod begleitet hat, (sic!) ist überzeugender als alle deutenden Worte, die hier nur die Wirklichkeit verdecken können." What is even more distressing is that Klatt mostly quotes without reference to the main collected edition in six volumes or to the collections of Rilke's correspondence. Lines of poetry are often given without even indicating the poems in which they occur. In view of the chaotic state of Rilke's published works, even the Rilke scholar will have difficulty in placing some of these passages. The book lacks an index.

It is only in the chapter "Sprache und Werk" that the author gives a somewhat systematic presentation of Rilke's literary development. The most valuable part of the book, however, is formed by the three chapters preceding the chronology, "Rilkes Stellung zum Tod und sein eigenes Sterben", "Die Art und Entwicklung von Rilkes glaubenloser Frömmigkeit", und "Rilkes Auftrag", where Klatt's concern is more with Rilke the thinker, leader, and prophet than with Rilke the poet and artist. Here he has much that is pertinent to say about Rilke's mission in the modern world, his search for God, his rejection of Christianity, and the significance of the "angels" in the *Duineser Elegien*.

A distressing error occurs in the bibliographical chapter. Among the titles mentioned is a doctoral dissertation printed in Amsterdam, *Das Ich bei Rilke und Carossa*. The author's name is not Door Wilhelmine Theissen, as the Klatt book has it, but Elisabeth Wilhelmina Theissen; "door" is the Dutch word for "by".

In its present form the book can hardly be considered a valuable addition to the literature on Rilke. No doubt its better chapters would make a more favorable impression as part of a collection of essays on various literary and philosophical subjects.

Adelphi College.

-Gerd Gillhoff

Hugo von Hofmannsthal: Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde, Helmut A. Fiechtner, Humboldt Verlag, Wien, 1949. 383 Seiten. (§4.75)

„Hofmannsthals dichterisches Werk ist insofern eines der merkwürdigsten der Weltliteratur, als es direkter autobiographischer Züge fast ganz entbehrte. Durch die vorliegende Sammlung von Zeugnissen über die menschliche Person des Dichters soll es seine notwendige Ergänzung finden“, sagt der Herausgeber in seinem Vorwort. Seine Absicht ist auf eine schönste und wertvollste Weise erfüllt. Denn diese Sammlung von mehr als einem halben hundert Beiträgen, von denen siebzehn auf Einladung geschrieben, die andern aus gedruckt Vorhandenem ausgewählt wurden, modelliert die Gestalt Hofmannsthals in proportionsgetreuer und sachlichpoetischer Art. Wo man anfangs geneigt ist Überschneidungen zu sehen, erkennt man später dankbar ein frei in der Zeit stehendes Profil. „Den Hauptteil bilden die direkten Zeugnisse jener, die Hofmannsthal persönlich gekannt haben und ihm längere Zeit meist auch menschlich nahestanden.“ Der zweite, als „Anhang“ bezeichnete Teil besteht aus einer Reihe meist kürzerer Dokumente (Essays, Gespräche, Briefe und Gedichte) – mehr vom Dichter als vom Menschen handelnd – die Hofmannsthals Werk in Umwelt, Lebensphäre und Zeit einzuordnen bemüht sind. Wir vernehmen die Stimmen von Freunden, die selbst Dichter waren (Bahr, Beer-Hofmann, Borchardt, Wassermann, Werfel), den noch lebenden (Felix Braun, Carossa, Thomas Mann, Mell), von Theaterleuten, Literarhistorikern (Brecht, Burckhardt, Burdach, Curtius, Nadler), wir lesen Widmungen Richard Strauss', Schröders, Rilkes und Brauns, erfahren über das Verhältnis Hofmannsthals zu Stefan George, und so wird der Ausgesparte zum denkbar Lebendigsten. Jeder einzelne dieser Beiträge ist wesentlich, und sollte man die außerordentlichen hervorheben, so würde man wieder zu einer Aufzählung gelangen; denn diese Essays, Briefe, Notizen, Erinnerungen und Verse sind Wortkunstwerke zugleich. Der Herausgeber, ein gründlicher Kenner Hofmannsthals, hat keine Mühe gescheut, einen in jeder Hinsicht bedeutenden und verlässlichen Band zusammenzustellen, was ihm auch mit sichtender Hand auf eine beneidenswerte Art gelungen ist. Als willkommenes Geschenk ist das wohlgemessene Relief zu werten, das sich von

Österreich in den Jahren 1892 bis 1920 wie von ungefähr ergibt. Für eine solche selbstlose Leistung kann man dem Herausgeber nur zutiefst verbunden sein, denn sie räumt mit der Vorstellung Hofmannsthals als eines bindungslosen Ästheten gründlich und sachlich auf und zeigt den Menschen im Bereich der christlich-abendländischen Humanitas. Sieben Bildtafeln ergänzen den sorgfältig ausgestatteten Band, der zum 75. Geburtstag und 20. Todestag Hofmannsthals erschien.

Hofmannsthalforscher werden ohne diesen Beitrag nicht mehr ihr Auslangen finden.

—Thomas O. Brandt

Colorado College.

Die Kunst des Lesens,

Erwin Ackermann. Wunderhorn-Verlag, Heidelberg. 297 S.

Der verdienstvolle Volksbibliothekar und jetzige Leiter des Deutschen Schillermuseums zu Ludwigsburg gibt in diesem Buche ein willkommenes Stück Literaturpädagogik, in ähnlicher Art, wie sie die Monatshefte seit Jahren in ihren Analysen geboten haben. Mit feinem Verständnis, ohne schulmeisterliche Pedanterie weist der Verfasser an hier abgedruckten Erzählungen und an Gedichten moderner sowie klassischer Literatur den Leser an, die Wechselwirkung von Inhalt und Form, die künstlerische Eigenart verschiedener Verfasser, sowie allerlei Ausdrucksformen und Ausdrucksmittel zu beobachten und zu verstehen. Das Ziel ist natürlich die Schärfung der Fähigkeit eines feineren geistigen Genießens.

Vollständige Texte von Erzählungen Hans Grimms, Friedrich Huchs und Wilhelm Schäfers und einer großen Anzahl älterer und neuerer Gedichte werden gegeben, während Roman und Drama natürlich nur mit hinweisender Analyse behandelt werden können.

Zu gleicher Zeit möge hier auf des Verfassers vorzügliche Auswahl und Anordnung von Mörikes Gedichten in dem sauberen Reclamheftchen (Nr. 7661) hingewiesen werden, das Dr. Ackermann betreut und mit einem kurzen aber ausreichenden Nachwort versehen hat. Es ist erfreulich, daß den Gedichten in der Inhaltsangabe auch die Entstehungsdaten beigelegt sind. Wäre ein alphabetischer Index nicht vielleicht auch praktisch gewesen, selbst wenn die Zahl der Gedichte auch nur gering ist?

—Ernst Feise

The Johns Hopkins University.

TABLE OF CONTENTS

Volume XLII	May, 1950	Number 5
Johann Sebastian Bach, Zu seinem 200. Todestage / R. O. Röseler	193	
The "Grim Reaper" in the Works of Ernst Wiechert / John R. Frey	201	
Ferdinand Stolte's "Faust" / Sara Elizabeth Piel	214	
A Rainer Maria Rilke Poem / Albert Scholz	217	
"Dichter ist umsonst verschwiegen" / Hans Albert Maier	219	
Carl Hauptmanns dichterische Hinterlassenschaft / Walter Meckauer	224	
Stifters Erzählung "Der fromme Spruch" / Christine Oertel	231	
Book Reviews	237	



FAUST VOCABULARY

By R-M. S. HEFFNER, *University of Wisconsin*

HELMUT REHDER, *University of Illinois*

W. F. TWADDELL, *Brown University*

This Vocabulary will enable students to read Goethe's FAUST earlier by replacing the use of a German-English dictionary and immediately supplying meanings of words as used in the text.

**D. C. HEATH
AND COMPANY**

Boston New York Chicago Atlanta San Francisco Dallas London